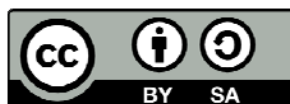




El Segundo Modernismo

La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad

Beñat Sarasola Santamaria



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Spain License.**

Facultad de Filología



El Segundo Modernismo

La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética
desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad

—Beñat Sarasola Santamaria—

Bajo la dirección del Dr. Robert Caner i Liese
Doctorado: Construcción y Representación de Identidades Culturales

Introducción	1
I. La Estética moderna	7
1. La estética de la Escuela de Frankfurt	8
1.1 La modernidad estética y Adorno	10
1.1.1 Ilustración y modernidad: entre Kant, Baudelaire y Foucault	11
1.1.2 La <i>Teoría estética</i>	17
1.1.2.1 Sobre la autonomía estética	17
1.1.2.2 Balzac, Beckett, Kafka	20
1.1.2.3 Qué es una obra de arte moderna	32
1.1.2.4 La obra de arte como proceso	37
1.1.2.5 Forma y contenido	43
1.1.2.6 La duración, lo nuevo	50
1.2 Herbert Marcuse	54
2. Debates estéticos modernos	75
2.1 El debate sobre el expresionismo	75
2.1.1 Ernst Bloch	76
2.1.2 Georg Lukács	82
2.2 El debate sobre la vanguardia	93
2.2.1 Peter Bürger	93
2.3 El debate sobre el kitsch	103
2.3.1 Theodor Adorno	104
2.3.2 Hermann Broch	106
2.3.3 Clement Greenberg	107
II. Estéticas de la cooptación	111
1. De Adorno a Debord	112
1.1 Adorno, Horkheimer y la crítica de la industria cultural	115
1.2 Los situacionistas, Guy Debord y la sociedad del espectáculo	138
1.2.1 Primeros texto situacionistas	139
1.2.2 El <i>Rapport sur la construction des situation</i>	142
1.2.3 La Sociedad del espectáculo	155
1.2.3.1 Exacerbación de la representación	156
1.2.3.2 La separación	158
1.2.3.3 Afirmación, tautología	160
1.2.3.4 Historia económica y filosófica	162
1.2.3.5 El ocio	164
1.2.3.6 La mercancía	165
1.2.3.7 El sujeto	168
1.2.3.8 El tiempo	175
1.2.3.9 El espacio	177
1.2.3.10 La cooptación	179
1.2.3.11 Arte y cultura	182
1.2.4 Comentarios sobre la sociedad del espectáculo	187

2. La estética posmoderna	198
2.1 Dos posmodernidades	199
2.2 De Debord a la posmodernidad	203
2.2.1 Jean-François Lyotard	203
2.2.2 Jean Baudrillard	216
2.3 La posmodernidad cultural de Fredric Jameson	222
2.3.1 Cultura y economía	223
2.3.2 Crítica de la metafísica	226
2.3.2.1 El tiempo y el espacio	227
2.3.2.2 El sujeto	231
2.3.3 El arte posmoderno	234
2.4 El problema del fin del arte	237
2.4.1 El fin del relato	238
2.4.2 Posmodernidad y fin del arte	243
2.4.3 Donald Kuspit	245
III. Actualidad de la modernidad estética	267
1. ¿Un renacer moderno?	267
2. La temprana crítica de la posmodernidad de Hal Foster	270
3. Huyssen y la crítica de la Gran División	289
4. Revisiones modernas después de la posmodernidad	297
4.1 Modernidades alternativas	297
4.2 Altermodernidad	311
4.3 De la distancia crítica al margen de maniobra	322
Conclusiones	343
1. Crítica	343
2. Expansión	349
3. Narrativas	351
4. Resistencia	355
Bibliografía	359

Introducción

¿No habían sido Marx, Engels, Luxemburg, Lenin los que habían sugerido la idea de que las manifestaciones culturales no siempre se producían a consecuencia de las condiciones materiales de su época sino, a menudo, en oposición a ellas, de que los artistas rompieran con astucia, obstinación e ironía las barreras y lo dado de las relaciones de producción y de que contribuyeran con nuevos conocimientos a la transformación de la conciencia?

Peter Weiss, *La estética de la resistencia*.

Bien entrada ya la segunda década del siglo XXI, uno puede preguntarse qué sentido tiene seguir a vueltas con el debate de la modernidad y la posmodernidad. Hubo un tiempo, especialmente en los años 80, en donde parecía que cualquier pensador, artista o escritor que se preciara tenía que tomar una postura sobre la cuestión. En los noventa, en un contexto internacional de creciente apoliticismo después de la caída del Muro de Berlín, que seguiría hasta al menos el inicio de las luchas de alterglobalización que se iniciaron en 1999 en Seattle, el discurso posmoderno y sus asociados (fin de la historia, fin del arte, fin de las ideologías...) eran hegemónicos en el debate artístico y cultural. Efectivamente, la posmodernidad parecía un hecho consumado, y los valores relacionados con la modernidad —idea de crítica, novedad, ruptura, resistencia etc.— parecían estar ya trasnochados, se consideraban más bien una antigualla. Cualquiera que reclamara un arte crítico, la necesidad de un juicio estético en sentido propio o la separación de intereses de mercado, sería visto a través de una mirada cínica (posmoderna) como una suerte de viejo nostálgico, un clásico conservador. Lo mismo que si alguien postulara alguna alternativa al mercado libre y el capitalismo; rápidamente sería tachado de utópico, de estar anclado en el siglo XIX o a principios del XX.

La absolutización del capitalismo había llevado a una situación análoga al arte, en donde corredores de bolsa como Jeff Koons se presentaban como máximos exponentes del arte contemporáneo y las subastas multimillonarias de lienzos marcaban

el valor de las obras de arte. Entonces, prácticamente tres décadas después de la eclosión de la posmodernidad, ¿por qué volver sobre la misma cuestión? Más aún, ¿por qué tratar de recuperar algunos aspectos de la modernidad que supuestamente quedó sepultada hace ya tanto tiempo?

El presente estudio pretende ser tanto una lectura de debates pretéritos como, sobre todo, una lectura de la situación estético-artística del inicio del siglo XXI. Partiendo de la base de que el cacareado debate estético entre la modernidad y la posmodernidad no quedó finiquitado en los años 80, se trata de hacer balance, por un lado, desde el punto de vista de la actualidad, de lo que produjo aquella discusión así como tratar de dilucidar la forma en que se articula hoy en día. Y es que con la entrada del nuevo siglo empezaron a oírse cada vez más voces que hablaban de un resurgir de la modernidad, de una nueva modernidad, de una vuelta a la modernidad o de modernidades alternativas. Este fenómeno ha venido a menudo con nuevas etiquetas como el post-posmodernismo, metamodernismo o la altermodernidad.

Andreas Huyssen, en la estancia investigadora que pude realizar bajo su dirección en la Universidad de Columbia, me advirtió lo sorprendido que estaba últimamente debido a que cada vez veía más interés en la comunidad de comparatistas y críticos del arte en la modernidad y el modernismo. Este interés se refería al modernismo de principios de siglo, pero sobre todo, a las nuevas formas modernas del siglo XXI. Huyssen observaba una proliferación de ponencias, comunicaciones etc. en congresos internacionales al igual que publicaciones de todo tipo en torno a la cuestión. Mencionaba un estudio que hablaba, por ejemplo, de “el modernismo de HBO” haciendo referencia al canal televisivo estadounidense Home Box Office que ha emitido en los últimos años series de culto como *The Sopranos* o *The Wire*. Efectivamente, una de las líneas de investigación de Huyssen tiene que ver con el modernismo contemporáneo o el modernismo después de la posmodernidad. Otro, que en este caso se cruza, con sus análisis en los años 80 de la ruptura de “la Gran División”, a saber, la división abismal entre la alta cultura y la cultura de masas.

Parece, por tanto, que en la última década hay un creciente interés, en el ámbito artístico, por la modernidad. Ello va acompañado con la sensación que el nuevo siglo, con dos fechas emblemáticas como el 11S del 2001 y el 2007 —la crisis de las *subprime*—, ha abierto una nueva etapa social que ha empujado también en cierta forma a una reconsideración de algunos aspectos en la estética y la teoría del arte.

Sin embargo, este nuevo supuesto renacer de la modernidad estética no ha sido analizado todavía en un sentido global, ni conectándolo con el debate pretérito de la modernidad y la posmodernidad y con las prácticas artísticas contemporáneas.

El estado actual de la cuestión es más intuitivo que exhaustivo; como se decía, existen numerosas propuestas a través de artículos, ponencias, así como nuevas nomenclaturas, que perfilan esta nueva modernidad, pero no existe un estudio en profundidad de cómo se articula esta nueva modernidad. La presente tesis doctoral pretende, por tanto, abrir el debate en ese estadio; no tanto en la discusión de obras y artistas concretos como en el campo más general de la filosofía del arte. En definitiva, pretende proponer una narrativa que dé cuenta exhaustivamente de la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad y de cómo esta dialéctica se materializa a principios del siglo XXI en este nuevo renacer modernista. Y es que este supuesto renacer modernista no puede entenderse si antes no se comprende adecuadamente en qué consiste la modernidad estética y el desafío que supone para él la posmodernidad.

El trabajo está dividido en tres grandes bloques. En el primer bloque se estudiará en qué radica la modernidad estética. Para ello se analizará la teoría estética de la Escuela de Frankfurt, que prácticamente de forma unánime se considera la teoría por excelencia de la modernidad estética del siglo XX. En ella destaca, por encima de todas, la *Teoría estética* de Theodor Adorno, la cual se analizará de forma minuciosa. Junto a él se considerarán también las ideas de Herbert Marcuse y Walter Benjamin, además de Albrecht Wellmer —no en vano, el título de la tesis alude a su libro canónico *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*—. Marcuse aparece a través de su obra estética más importante, *La dimensión estética*, que es deudora en gran medida del libro de Adorno. Benjamin recorrerá todo el trabajo de forma transversal. Y es que su obra, que es en gran medida fragmentaria, da pie a utilizarse asociada más a problemas estéticos concretos que como teoría general. Por ello, aparecerá constantemente, a través de diversos textos suyos, cuando se traten diferentes problemas a lo largo de todo el trabajo. En ese primer bloque se analizarán también tres debates estéticos más determinados: el debate sobre el expresionismo, el debate sobre el kitsch y el debate en torno a la vanguardia. Estas discusiones perfilan bien los problemas estéticos que emergieron con la modernidad estética en el siglo XX, y ofrecen un asidero perfecto para entender la modernidad misma y su dialéctica con la posmodernidad, pese a que dos de ellos (los debates del expresionismo y el kitsch), se dieron antes del advenimiento del debate posmoderno. En este primer bloque aparecerán así los problemas estéticos fundamentales del siglo XX como la autonomía estética, el concepto de tradición, el concepto de novedad, el autor, la obra, el receptor etc. La tesis fundamental que se defenderá en este primer bloque es que la modernidad estética debe entenderse fundamentalmente en oposición a lo que Adorno denominará “mundo administrado” y Marcuse “lo dado”. Es decir, el

arte (moderno) tiene como objetivo resistirse a la cosificación de la (supuesta) realidad objetiva (capitalista).

En el segundo bloque se analizarán lo que en este trabajo se denominan “estéticas de la cooptación”. El problema de la cooptación (recuperación, asimilación) del arte es una preocupación que ya existe en teóricos modernos como Adorno; no en vano, este apartado arranca con las reflexiones adornianas sobre la cultura de masas. Después se analizará una de las grandes teorías de la cooptación, la teoría situacionista, y en especial, su versión más completa y articulada: la obra de Guy Debord. Esta teoría, que es revolucionaria, abre el camino a una crítica integrada no revolucionaria y defensora del status quo, que sería la posmodernidad afirmativa. Por tanto, en un segundo apartado dentro de este bloque se analizará la posmodernidad estética, sus diferentes formas, y los problemas derivados de él, especialmente el problema del fin del arte.

Será en el tercer y último bloque en donde se estudiarán las teorías más recientes sobre la cuestión; es decir, será en este bloque donde se calibrará el supuesto renacer moderno y se dilucidará la actualidad de la dialéctica entre la modernidad y la posmodernidad. En él, son tres los autores más importantes: Hal Foster, Andreas Huyssen y Nicolas Bourriaud. Los dos primeros provienen del debate posmoderno, lo cual es una buena señal para entender que en todo este debate hay claras líneas de continuidad que matizan las narrativas a menudo excesivamente simplistas que sitúan las diferentes épocas estéticas divididas de forma clara. La propuesta de Bourriaud, por su parte, es una de las más llamativas (y mediáticas) de los últimos años, en particular debido al neologismo que ha propuesto para llamar a la época artístico-estética actual: la Altermodernidad.

La teoría que más se ha ocupado en los últimos dos siglos de la relación entre el arte y la sociedad es, probablemente, el marxismo. Efectivamente, en todo este debate es fundamental la teoría estética marxista, y por ello, su desarrollo supone también una crítica de la ortodoxia marxista (como se puede observar más explícitamente con Marcuse). Así, por medio de la Escuela de Frankfurt, los situacionistas, y autores contemporáneos como Jameson, Foster o Huyssen se efectuará también una reformulación de los problemas más importantes de la relación entre la sociedad y el arte: superestructura y base, valor de cambio y valor de uso, fuerzas productivas, contenido y forma, imagen, representación etc. Todo ello tiene consecuencias importantes para la idónea articulación de un arte resistente o crítico en la actualidad, que es el punto fundamental del presente estudio.

La metodología empleada a lo largo del trabajo será esencialmente la comparatista. Uno de los objetivos es sacar a relucir el sustrato teórico que subyace en el deba-

te entre la modernidad y la posmodernidad estética, y para ello, se realizará un estudio comparado de las teorías mencionadas anteriormente. Es decir, más que analizar una cuestión determinada de una teoría o indagar en sus fuentes, de lo que se tratará será de poner en diálogo dichos autores fundamentales, utilizando fuentes primarias y articulando a través de ellas la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad. Siendo ésta, por otro lado, una investigación enmarcada en la filosofía del arte, existen tres tradiciones filosóficas fundamentales sobre las cuales se basa. Ellas son la dialéctica, el marxismo y la hermenéutica. Y es que en ellas se sustentan, en mayor o menor medida, los autores más importantes tratados en este trabajo: la Escuela de Frankfurt, los situacionistas y otros autores más contemporáneos como Bürger y los anteriormente citados. Estos autores también beben de alguna forma de esas tradiciones debido a que dialogan continuamente tanto de fuentes primarias marxistas y dialécticas como de los frankfurtianos o los situacionistas.

Como se ha dicho, esta investigación está enmarcada fundamentalmente en la filosofía del arte, y trabaja, así, con el sustrato teórico ideológico que ha permitido y permite realizar valoraciones artísticas de obras concretas en un momento histórico u otro. Ello significa que la bibliografía empleada será fundamentalmente filosófica-teórica. Obviamente, cualquier disquisición está sustentada en obras y autores y, efectivamente, a lo largo del trabajo se mencionarán y analizarán muchos de ellos. No obstante, al no ser un estudio de crítica del arte o historia del arte, las distinciones en relación al valor artístico de objetos artísticos concretos será algo que quedará en un segundo plano; más bien, este trabajo tiene como objetivo discutir las cuestiones del humus que es necesario para este tipo de valoraciones. Para decirlo como Alfred Tarski, es una discusión situada en un nivel de lenguaje más alto¹ al de la crítica artística.

Quisiera dar las gracias a algunas personas que, de una forma u otra, han sido compañeros de viaje en el recorrido hecho para completar este trabajo. En primer lugar y sobre todo, a mi director de tesis Robert Caner, por su paciencia, comprensión y atenta lectura. A mis maestros de la Facultad de filosofía de la EHU y la Facultad de Filología de la UB, en especial, a la sección de Literaturas Comparadas y a los profesores Jordi Llovet, Nora Catelli, David Viñas y Antoni Martí, además del mencionado Caner. A Andreas Huyssen por su invitación (y acogida) para realizar la estancia de investigación en la Universidad de Columbia. A los trabajadores de las diversas bibliotecas donde he podido desarrollar el trabajo, que incluyen: la biblioteca de la Facultad de Filología de la UB, la biblioteca de la

1 No entenderse alto de forma valorativa, sino desde el punto de vista de la abstracción.

Facultad de Filosofía de la UB, la Butlter Library de la Universidad de Columbia, la biblioteca Carlos Santamaría de la Universidad del País Vasco, la Biblioteca Foral de Vizcaya. A Xabier Sarasola por su ayuda a la hora de pulir el texto definitivo. A Itziar Santamaria por su apoyo a menudo excesivo pero igualmente estimable. A la cuadrilla (esa palabra tan horrible) donostiarra, los Salvajes de Barcelona y a Andreu, Marc, Adrián, Borja..., a Harrapazank Txiribiton y a Kevin Heredia. A mis compañeros de estudios de literatura comparada (Anna María, Fabri, Paula...) y a los asociados, becarios y demás precarios del departamento. A los que han luchado y luchan por una universidad pública digna, realmente pública y de calidad. A Gorka Arrese, Mikel Elorza y Josu Landa por su trabajo de maquetación, impresión, etc.

I. La Estética moderna

Es bien sabido que todo lo que concierne a la modernidad está rodeado de numerosos problemas, ambigüedades y dificultades teóricas muy complicadas de resolver. Probablemente, es perfectamente trasladable a la modernidad aquello que Arthur Oncken Lovejoy dijo respecto al romanticismo, a saber, que se trata de un movimiento tan amplio que cualquier tentativa por definirlo resulta superfluo [Wellek, 1983, 123]. Ha sido empleada para significar tantas cosas, y tantas cosas tan dispares, que la palabra —romanticismo, o en este caso, modernidad— no parece significar nada propiamente. Como parte de esta problemática más general —la modernidad en su conjunto—, lo mismo puede decirse de la modernidad estética, cuestión central de este primer bloque. Efectivamente, la modernidad estética es una cuestión muy amplia, tanto desde el punto de vista cronológico como conceptual. Aunque en tanto que problema estético que concierne al campo del arte, es innegable que está estrechamente relacionado con otros campos como la política, la sociedad etc. No en vano, uno de los puntos fundamentales para entender la modernidad estética es su relación con la política, o dicho de otra forma, el problema de la autonomía del arte, tema que estará constantemente presente a lo largo de todo el trabajo. Como gran concepto de periodización, probablemente el más amplio junto al clasicismo, es harto complejo analizar detalladamente todas sus vertientes. Lo que en esta parte se tratará de elucidar será la teoría de la modernidad estética, es decir, los presupuestos histórico-filosóficos fundamentales que lo sostienen.

Considerando el amplísimo corpus bibliográfico que existe en torno a esta cuestión, no nos queda otro remedio que seleccionar los textos esenciales y más influyentes. Al ser un tema que, al menos, viene debatiéndose ya desde el siglo XVIII, la abundancia de material hace imposible acoger todos y cada uno de los detalles y matices. Sin embargo, ello propicia también que el corpus de textos más fundamentales, es decir, el canon de textos en relación a la cuestión, esté considerablemente establecido. El primer gran cuerpo textual de la estética moderna es la que se desarrolla en el idealismo alemán, siendo las dos figuras esenciales Immanuel Kant y Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estos dos grandes pensadores influyen decisivamente en los subsiguientes debates estéticos a lo largo de los siglos XIX y XX. En nuestro caso, en lugar de centrar nuestra mirada en estos dos filósofos,

analizaremos las ideas estéticas trazadas en la Escuela de Frankfurt, especialmente en las figuras de Theodor Adorno y Herbert Marcuse. Por un lado, es innegable que dicha escuela recoge directamente la herencia del idealismo alemán, junto con otros desarrollos posteriores como el marxismo y la psicoanálisis, y por tanto, sus ideas pueden considerarse como un desarrollo y una actualización de muchas de las apuntadas por Kant y Hegel. Por otro lado, ya que nuestro objetivo no es tanto analizar la modernidad estética como tal, como su dialéctica con la estética posmoderna, la Escuela de Frankfurt ofrece un punto de vista más actual del problema, punto de vista que nos es de mayor utilidad para nuestro propósito.

1. La estética de la Escuela de Frankfurt

La Escuela de Frankfurt no es un grupo herméticamente cerrado y exactamente delimitado, ni la teoría crítica, nombre con el que se conoce el complejo teórico asociado a este grupo, un sistema filosófico completo y preestablecido. No en vano, una parte muy significativa de sus teorías discute precisamente la idea de sistema filosófico como totalidad cerrada y autosuficiente. Como herederos de la tradición dialéctica, ponen más énfasis en la movilidad y desarrollos continuos de los conceptos filosóficos.

Entre sus figuras, es Adorno, probablemente, la figura central y más influyente. Considerado uno de los filósofos más importantes del siglo XX, Adorno estuvo ya en los años 30 trabajando al lado de Max Horkheimer, director por aquel entonces del Instituto de Investigación Social, germen de lo que ahora se conoce como la Escuela de Frankfurt. No está de más señalar que, uno de los libros esenciales de la carrera de Adorno, la *Dialéctica de la Ilustración*, fue escrita y publicada junto con el propio Horkheimer en el año 1947. En todo caso, está ampliamente reconocido que la *Teoría estética*² de Adorno es el resultado más importante, en cuanto a la estética se refiere, no sólo de la escuela, sino, quizás, de toda la estética del siglo XX. Otro pensador de la escuela, de la siguiente generación a la de Adorno, calificaba así la importancia de la estética adorniana.

Se puede aventurar que, al menos en Alemania, ninguna otra filosofía del arte ha surtido un efecto tan permanente sobre artistas, críticos e intelectuales desde Schonpenhauer y Nietzsche. [Wellmer, 1993, 13]

Es evidente, por otro lado, la influencia que ejerce *TE* en otro texto fundamental sobre el cual trabajaremos en este apartado, sobre *La dimensión estética* de Mar-

2 A partir de ahora *TE*.

cuse. De hecho, ya desde el inicio del libro se percibe dicha influencia, cuando en el apartado de los agradecimientos Marcuse acaba con una línea muy significativa: “Mi deuda con la teoría estética de Theodor W. Adorno no requiere un reconocimiento especial” [Marcuse, 2007, 51].

De modo que, tomándolo como la gran obra de la estética moderna, *TE* será el libro que más nos ocupe en este primer bloque. Como se ve, sólo nos detendremos particularmente en lo que se considera la primera generación de la Escuela de Frankfurt, sin entrar de lleno en la segunda (Jünger Habermas, Albrecht Wellmer...), pese a que uno de los textos más importantes que nos acompañará en la lectura de la *TE* será una referencia de Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*, el cual nos ayudará no sólo facilitando la lectura del complejo libro de Adorno, sino a entender mejor la dialéctica entre la modernidad y la posmodernidad. Junto a ellos, el otro pensador referencial tanto en este bloque como en todo el trabajo será Walter Benjamin. Aunque no pueda ser enmarcado plenamente en la Escuela de Frankfurt, Benjamin fue el autor más importante situado alrededor de dicha escuela, y sus textos están muy presentes, como ya veremos, en los debates acaecidos en dicho entorno. Sin duda, Benjamin es un pensador, que, con todas sus peculiaridades, puede colocarse perfectamente en la misma tradición de Adorno y Marcuse.

Como veremos detalladamente a continuación, estos pensadores se caracterizan por entender el hecho estético en permanente relación e influencia con otros campos, en especial, siguiendo a la tradición marxista, con las fuerzas productivas, la infraestructura, pero también con el poder, las instituciones etc. En el pensamiento de Adorno se percibe rápidamente esa tensión existente entre la autonomía y la dependencia respecto a la sociedad, y en gran medida, es en ese punto donde reside el corazón de la teoría estética adorniana. Marcuse sigue en la misma dirección, aunque aludiendo más explícitamente a los debates sobre el arte existentes en el seno del marxismo desde antaño y especialmente en los años 60-70. En cuanto a Benjamin, su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, por ejemplo, no hace sino calibrar la influencia que han tenido para el arte los cambios en las condiciones de producción (reproductibilidad técnica). De modo que, lejos de ofrecer una preceptiva para el arte moderno —como ocurriría en la mayoría de las estéticas clásicas—, dichos pensadores tratan de situar correctamente el arte en el conjunto de espacios y elementos que constituyen la realidad social, intentando averiguar la función que desempeña el arte en ese complejo.

1.1 La modernidad estética y Adorno

TE fue el último gran proyecto al que se enfrentó en vida el filósofo alemán. Desde los inicios de los años 60 hasta la fecha de su muerte, agosto de 1969, Adorno trabajó en esta gran obra estética, que finalmente dejó inacabada, y tuvo que ser publicada póstumamente en 1970. Sin embargo, se puede decir que Adorno escribió sobre estética a lo largo de toda su carrera. Sus textos críticos sobre música escritos en los años 30 o su *Filosofía de la nueva música* de 1949 no son sino ejemplos de ello. No hay que olvidar que Adorno tuvo una gran formación como musicólogo e incluso compuso alguna obra musical. Al margen de la música, la literatura fue otro de sus campos en donde ejerció la crítica artística. Sus *Notas sobre literatura* recogen precisamente el legado de esa labor. Por otra parte, ya en su primera gran obra, en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944/1947) existen páginas referidas al arte y la industria cultural, cuestión que le ocupó toda su carrera y que desarrollaremos en el segundo bloque.

Sin embargo, la *TE* supone su verdadero esfuerzo de síntesis por recoger en un volumen sus reflexiones más fundamentales sobre el arte. Al margen de sus consideraciones ligadas más a la crítica del arte —que también aparecen en esta obra—, se trata de un libro donde se abordan los aspectos más teóricos y esenciales del hecho estético. No obstante, sus tesis más fundamentales en relación al arte no permiten que dichas ideas sean ofrecidas en forma de tratado o sistemáticamente. Más bien, se trata de un texto torrencial y circular donde el filósofo va abordando y ligando todos los temas, por muy dispares que sean. A menudo vuelve más adelante sobre una misma cuestión, pero desde una perspectiva un tanto diferente o relacionándolo con otros temas. Efectivamente, la *Teoría estética* está lejos de ser una teoría estética si por ello entendemos un conjunto de premisas y principios ligados como sistema concluso. Todo ello, además de que es una obra póstuma, dificulta su lectura.

De modo que, como ya hemos sugerido, la forma de la propia obra concuerda en notable medida con las ideas de fondo que recorren todas sus páginas. Un ejemplo claro de ello es la continua utilización de aporías y paradojas. Como veremos a continuación, el texto de Adorno está repleto de problemas imposibles de resolver completamente, de callejones sin salida, pero justamente esta imposibilidad adopta un significado primordial para entender la empresa adorniana, y más concretamente, para entender todo el arte moderno. Podemos decir que el arte moderno está constituido, entre otras cosas, de múltiples aporías, y que sin la correcta comprensión de este hecho es imposible llegar a entender la modernidad estética en toda su complejidad. Precisamente, como veremos en el bloque II, la posmodernidad desafía a la estética moderna, en gran medida, proponiendo una resolución

para esas aporías, de tal forma que algunos de los conflictos que aparecen claramente en la estética moderna se desvanecen en la posmodernidad.

Es evidente, pues, que la *TE* intenta dar cuenta de la mencionada complejidad y ambigüedad del arte moderno, y que en parte es debido a ello que no sea una obra de fácil comprensión. Wellmer comienza su libro sobre la estética adorniana señalando justamente estas ambigüedades.

Theodor W. Adorno supo calibrar como nadie la modernidad cultural en todas sus ambigüedades; ambigüedades en las que se anuncian tanto posibilidades de desencadenar potenciales estéticos y comunicativos como la posibilidad de una muerte de la cultura. [13]

Esta ambigüedad hace, dicho sea de paso, que la modernidad no sea tan fácilmente reducible a unas cuantas ideas más o menos tópicas que suelen aludir a grandes relatos, la metafísica, el Arte con mayúsculas, y otras ideas para identificar dicha modernidad. El propio inicio de la *TE* es muy elocuente a este respecto: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” [9]. El lector se acostumbrará a esas formulaciones tan típicamente adornianas, que como ya se ha indicado, van más allá de los caprichos estilísticos del autor. Otro buen ejemplo de este tipo de formulaciones paradójicas lo encontramos en un artículo sobre Beckett, “Intento de entender *Fin de partida*”: “Entenderla (*Fin de partida*) no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad.” [2003, 272]. La modernidad se sitúa, por tanto, en el linde entre la comprensión y la ininteligibilidad y, de hecho, se puede decir que el pensar genuinamente moderno no es otra cosa que la reflexión fronteriza, la reflexión que se hace en los bordes, o como diría el filósofo vienés Otto Neurath —refiriéndose en este caso al conocimiento científico (moderno, podríamos añadir nosotros)—, como un barco que se reconstruye continuamente en alta mar. El postulado ilustrado de dejar de lado todo prejuicio y realizar la tarea crítica es desarrollado hasta las radicalidades más extremas a lo largo de toda la modernidad.

1.1.1 Ilustración y modernidad: entre Kant, Baudelaire y Foucault

Un texto altamente interesante para comprender todo esto y ligarlo con las teorías adornianas es el artículo “¿Qué es la Ilustración?” de Michel Foucault, en donde el filósofo francés traza una línea entre el texto de Kant del mismo nombre y el pensamiento filosófico de finales del siglo XX. Foucault comienza el artículo señalando la radical novedad que supone la concepción del tiempo, y en especial, del presente, de Kant (en el mencionado texto).

Kant define la Aufklärung de un modo casi totalmente negativo; la define como una Ausgang, una “salida”, una “vía de escape”. En otros textos en los que Kant se ocupa de la historia, se plantean cuestiones de origen o bien se define la finalidad interna de un proceso histórico. En el texto sobre la Aufklärung, Kant lidia solamente con la cuestión de la actualidad. Kant no intenta comprender el presente en base a una totalidad o una realización futura. El busca una diferencia: ¿Qué diferencia introduce el hoy en relación con el ayer? [3]

Negatividad, diferencia, crítica a la totalidad y reflexión acerca de la actualidad son cuestiones muy presentes, como veremos, en la filosofía de Adorno. En cierto modo se podría decir que la empresa adorniana se acerca muchísimo a la interpretación foucaultiana de la Aufklärung, y que en ese proceso el arte juega un papel fundamental tanto como negatividad (respecto al “mundo administrado”) como crítica de la totalidad. Además, el problema se enlaza con aspectos políticos, tal como ocurre en Adorno, donde, como ya se ha sugerido, todos los campos (filosofía, sociedad, política, estética...) se interrelacionan constantemente. Y en el centro del problema se sitúa la Crítica, concepto esencial para entender la modernidad.

Kant describe la Aufklärung como el momento en el que la humanidad va a hacer uso de su propia razón sin sometimiento a autoridad alguna. Ahora bien, es precisamente en un momento como ese que la Crítica se hace necesaria, puesto que ella tiene por misión la definición de las condiciones bajo las cuales es legítimo el uso de la razón para determinar lo que se puede conocer, lo que se debe hacer y lo que se puede esperar. El uso ilegítimo de la razón hace nacer, por medio de la ilusión, al dogmatismo y la heteronomía; por el contrario, cuando el uso legítimo de la razón ha sido claramente definido en sus principios es que puede asegurarse su autonomía. En algún sentido la Crítica es el libro-guía de la razón que ha alcanzado su madurez en la Aufklärung, e inversamente, la Aufklärung es la edad de la Crítica. [7]

La Crítica se presenta así como una suerte de metarazón, como una razón que reflexiona sobre ella misma, y que por ende, es necesariamente autónoma. Aquí convendría señalar lo cercana que es esta formulación de la idea adorniana de “una autosuperación de la razón entendida como ilustrarse la Ilustración sobre sí misma” [Wellmer, 1993, 79]. No en vano, frente a la tópica visión del romanticismo como oposición a la ilustración, algunos autores han tratado de subrayar cierta continuidad entre estas dos categorías. Joxe Azurmendi diferencia, por ejemplo, entre dos modernidades, una modernidad que estaría fundamentada en una razón de tipo cartesiana y una segunda modernidad de una razón dialéctica [Azurmendi, 2007, 129-137]. En este sentido, la ilustración de la Ilustración no sería tanto un rechazo de la Ilustración misma sino una profundización crítica; una crítica que

llega a ejercerse sobre sí misma. Algo similar defiende Calinescu cuando distingue dos fases dentro de la tradición estética moderna.

La modernidad en su sentido amplio, tal y como se ha impuesto históricamente, se refleja en la irreconciliable oposición entre los conjuntos de valores que se corresponden con 1) el tiempo objetivado y socialmente mensurable de la civilización capitalista (el tiempo como una mercancía más o menos preciosa, comprada y vendida en el mercado) y 2) la *durée* imaginativa, personal y subjetiva, el tiempo privado creado por el desvelamiento del «yo». La segunda identidad entre tiempo y yo constituye la fundamentación de la cultura modernista. Considerada desde este aspecto ventajoso, la modernidad estética desvela algunas de las razones de su profundo sentido de crisis y de su alienación de la otra modernidad, la cual, a causa de toda su objetividad y racionalidad, ha carecido, después de la muerte de la religión, de cualquier tipo de justificación moral y metafísica obligatoria. [21]

Nos encontramos aquí ya con dos elementos que serán fundamentales en la comprensión de la estética adorniana y frankfurtiana en general: el concepto de crisis y la dialéctica.

De modo que toda crítica de la Ilustración no debería situarse dentro de un contexto antiilustrado necesariamente, como a menudo se tacha a ciertas corrientes del siglo XIX-XX nombrándolas bajo el amplio nombre del irracionalismo. Habermas, por citar un ejemplo, critica siguiendo dicha línea en su *El discurso filosófico de la modernidad*, tanto a Foucault como al propio Adorno; pero es algo que está en discusión si hay que considerar todas estas ideas como paralizadoras de la Ilustración. El citado texto de Foucault es suficientemente elocuente en ese sentido; en cuanto a Adorno, algo parecido podría decirse, como se verá más adelante.

De modo que, por un lado, la reflexión en torno al presente y, por otro, la tarea crítica, representan, según Foucault, los dos ejes fundamentales de la “actitud de modernidad”. “Al mirar ese texto del modo que propongo, me parece que se puede reconocer en él un punto de partida: el esbozo de lo que pudiera llamarse la actitud de modernidad” [8]. No en vano, Foucault subraya que la modernidad, más que un período histórico como tal, es una actitud, un *ethos* determinado.

Haciendo referencia al texto de Kant, me pregunto si no se puede considerar a la modernidad más bien como una actitud que como un período de la historia. Con “actitud” quiero decir un modo de relación con y frente a la actualidad; una escogencia voluntaria que algunos hacen; en suma, una manera de pensar y de sentir, una manera, también, de actuar y de conducirse que marca una relación de pertenencia y, simultáneamente, se presenta a sí misma como una tarea. Un poco, sin duda, como aquello que los antiguos griegos denominaban un “ethos”. Por lo tanto, más que querer

distinguir el “período moderno” de las épocas “pre” o “post-moderna”, creo que sería mejor indagar sobre cómo la actitud de modernidad, desde su propia formación, se encuentra en lucha con actitudes de “contra-modernidad”. [8]

En cuanto al primer aspecto, la cuestión de la reflexión en torno al presente, el pensador francés argumenta de la mano de Baudelaire. Efectivamente, la modernidad, como suele señalarse a menudo, está íntimamente ligada con la novedad y con la ruptura con la tradición. Otro importante teórico como Hans Robert Jauss da similar importancia a la cuestión del tiempo dentro de la modernidad.

El proceso estético de la modernidad discurre bajo el principio de un progresivo acortamiento del tiempo de validez de las épocas artísticas, los estilos y las escuelas. (...) La modernidad estética vuelta sobre sí misma tiene como consecuencia que las distancias temporales se reducen a generaciones, décadas, años, en un rápido cambio de lo nuevo en viejo, y las vanguardias directoras aparecen primero sucesivamente, y luego incluso simultáneamente. [Jauss, 1995, 12]

Matei Calinescu también pone énfasis en esta misma cuestión.

Durante los últimos más o menos ciento cincuenta años se han utilizado términos tales como «moderno», «modernidad», y más recientemente «modernismo», así como un número de nociones relacionadas, en contextos artísticos o literarios para expresar cada vez más un claro sentido del relativismo histórico. Este relativismo es en sí mismo una forma de crítica de la tradición. [19]

Sin embargo, volviendo a Foucault, la modernidad estética no sólo se limita a lo nuevo y a la ruptura de la tradición, sino que en ese perpetuo cambio, la modernidad trata de aprehender lo eterno o lo heroico.

Para él [Baudelaire] ser moderno no es reconocer y aceptar ese movimiento perpetuo; es, por el contrario, tomar una cierta actitud en relación con ese movimiento. Y esta actitud voluntaria, difícil, consiste en retomar algo eterno que no está ni más allá ni detrás del instante presente, sino en él mismo. La modernidad se distingue de la moda que no hace más que seguir el curso del tiempo; es la actitud que permite aprehender lo que hay de “heroico” en el momento presente. La modernidad no es un hecho de sensibilidad ante el presente fugitivo, es una voluntad de “hacer heroico” [héroïser] el presente. [8-9]

Dicha heroicidad, no obstante, poco tiene de épica y metafísica, más bien es irónica. Es conveniente no olvidar que para el primer romanticismo, y más en concreto para Friedrich Schlegel, la ironía es un elemento central en el pensamiento estético. La ironía romántica, que más que un tropo es una nueva actitud respecto al

hecho lingüístico, es un punto fundamental para entender la revolución romántica, la cual, representa, a su vez, los inicios de la modernidad.

Por supuesto que este “hacer heroico” es irónico. En la actitud de modernidad no se trata, en modo alguno, de sacralizar el momento que pasa para intentar mantenerlo o perpetuarlo. Mucho menos se trata de recoger el momento presente como una curiosidad fugitiva e interesante. A esto es lo que Baudelaire llama la actitud de “*flânerie*”: la postura de espectador. El *flâneur*, el ocioso, el espectador que se pasea, se contenta con abrir los ojos, con poner atención y coleccionar en el recuerdo. Frente al hombre de *flânerie*, Baudelaire opone el hombre de modernidad: “...el va, corre, busca. ¿Qué busca? Con toda seguridad, este hombre, ... este solitario dotado con una activa imaginación, siempre viajero a través del **gran desierto de hombres**, este hombre tiene un fin más elevado que el de un puro *flâneur*. [9]

Vemos aquí cómo Baudelaire trabaja oponiendo dos figuras. Por un lado estaría el *flâneur*, el hombre que persigue la moda, aquello pasajero y fugitivo que nada tiene de heroico, ni siquiera irónicamente; por otro, el verdadero artista moderno, que es capaz de transfigurar el mundo. La actitud del artista moderno es, según Baudelaire, una actitud que está en tensión entre dos polos: la verdad de lo real y el ejercicio de libertad. Sin duda, el planteamiento del problema, en cuanto que está formulado aporísticamente, recuerda en seguida a los planteamientos adornianos. Vemos, una vez más, por tanto, cómo está ligada la modernidad a las paradojas y aporías. El *flâneur* adolece de esta tensión entre la verdad de lo real y la libertad, busca de manera unidireccional aquello que está de moda en ese momento, para momentos después buscar algo diferente de forma igualmente pasajera.

Foucault resume la idea de la modernidad de Baudelaire de forma que nos permitirá con cierta facilidad dar el paso hacia la teoría estética de Adorno, ya que, como veremos, guardan una profunda similitud.

Este irónico “hacer heroico” del presente, este juego de la libertad con lo real para su transfiguración, esta elaboración ascética de sí, no concibe Baudelaire que puedan encontrar su lugar en la sociedad misma o en el cuerpo político. Pueden producirse sólo en otro lugar diferente: el que Baudelaire llama el arte. [11]

El arte aparece así como el espacio donde el heroísmo irónico y el juego de libertad con lo real es posible y está contrapuesto a la sociedad o el cuerpo político. Esta resituación del arte se asemeja mucho a la forma de autonomía del arte que defienden los pensadores de la Escuela de Frankfurt. La separación del arte respecto a la sociedad no supone, así, como el *l'art pour l'art* defenderá, una especie de esfera totalmente aislada y autosuficiente. Más bien dicha autonomía es la condi-

ción necesaria tanto para ese hacer heroico como para la transfiguración de lo real, que obviamente, no puede ser sino político. La fuerza política del arte está en su capacidad de separarse del mundo administrado (como lo llamará Adorno), de la tediosa realidad capitalista, y aparecerse justamente como resistencia.

Este ethos moderno está estrechamente ligado, según Foucault al concepto de crítica, el cual, como ya se ha sugerido, es una reflexión liminal o fronteriza, aunque en la época moderna adopta una nueva forma.

Este ethos filosófico puede caracterizarse como una actitud-límite. No se trata de un comportamiento de rechazo. Debemos escapar de la disyuntiva ‘afuera-adentro’; hay que colocarse en las fronteras. La crítica es, por supuesto, el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos. (...) La crítica ya no buscará las estructuras formales que tienen valor universal; más bien se convertirá en una indagación histórica a través de los eventos que nos han llevado a constituirnos y a reconocernos como sujetos de lo que hacemos, pensamos, decimos. En este sentido, tal crítica no es transcendental, y no tiene como su fin hacer posible una metafísica: es genealógica en su finalidad y arqueológica en su método. [14]

La formulación final de la crítica como genealogía o arqueología tiene evidentes ecos nietzschianos y foucaultianos. No obstante, la idea de una crítica como crítica de la metafísica y de la transecendentalidad es perfectamente compatible con el quehacer de los teóricos de Frankfurt, como ya se ha visto en las ideas de Adorno respecto a la metafísica. La historicidad a la que alude Foucault, por otro lado, es algo que está muy presente en la tradición dialéctica a la que pertenece el filósofo alemán. También existe en Foucault una crítica a la actitud mesiánica y a la Utopía en general, muy acorde otra vez, como se verá, con Adorno.

Prefiero las transformaciones muy precisas que han podido tener lugar desde hace veinte años en cierto número de dominios concernientes a modos de ser y de pensar, a relaciones de autoridad, a relaciones entre los sexos, o a la manera de percibir la locura o la enfermedad. Prefiero más bien esas transformaciones, incluso parciales, que se han producido en la correlación del análisis histórico y la actitud práctica, que las promesas del hombre nuevo que los peores sistemas políticos han repetido a lo largo del siglo XX. [15]

Cuanto se afirma a menudo, de forma un tanto ligera, que la modernidad está íntimamente ligado a grandes proyectos utópicos o para decirlo como Jean François Lyotard, a los grandes relatos, se obvia el hecho que ya en la modernidad estética existe un potencial crítico hacia esos relatos. La afirmación de Foucault —de la mano de Baudelaire— nos indica justamente eso, pero lo mismo sucede si nos adentramos en las teorías adornianas, como haremos a continuación.

1.1.2 La *Teoría estética*

Adorno parte, pues, de esa no-obviedad del arte moderno, la cual se exagera con las vanguardias y su pretensión de devorar todas las categorías artísticas, especialmente en sus formas más nihilistas como el dadaísmo. Como veremos en el segundo bloque, Arthur Danto parte de esta no-obviedad (denominado por él como el problema de los indiscernibles) para justificar su teoría del fin del arte. En Adorno, sin embargo, muy en la línea dialéctica en que se inscribe todo su pensamiento, esta problematicidad del arte funciona como un motor que genera nuevas formas estéticas, nuevas categorías y nuevos problemas. Como ya se ha mencionado antes, el pensamiento adorniano se caracteriza, entre otras cosas, por su vertiente fuertemente crítica —recordemos que también se ha denominado Teoría Crítica al corpus teórico de la Escuela de Frankfurt—, crítica en su amplia variedad de acepciones pero también en el sentido de que es un reflexionar en una época de crisis; de hecho, podríamos decir, siguiendo a Adorno, que la modernidad es esencialmente una época de crisis, debido a que toda base sólida y regla estable se viene abajo sistemáticamente. De esa crisis proviene tanto la movilidad como la provisionalidad de todo a lo que se refiere en esta época, y el ámbito de la estética, evidentemente, no es una excepción. De modo que toda reflexión acerca de nuestro tema debe partir de la conciencia de esta crisis, para, entre otras cosas, evitar la tentación de obtener respuestas definitivas y completas. La propia complejidad de la *TE* está íntimamente ligado a todo ello, como ya se ha sugerido.

1.1.2.1 Sobre la autonomía estética

Adorno parte en su teoría de una constatación, de que el arte está en contradicción con el “mundo administrado”.

Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo. En éste, el lugar del arte se ha vuelto incierto. [9]

Desde el principio aparece, pues, el problema de la relación entre el arte y la sociedad, tema que trataremos más detalladamente en el segundo bloque trazando la relación entre estética y política. El tema de la posición del arte en la sociedad capitalista no es otro que el conocido problema de la autonomía del arte.

La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad. Pero la autonomía del arte es irrevoca-

ble. Han fracasado todos los intentos de restituirle al arte mediante la función social aquello en lo que duda y en lo que manifiesta dudar. Ahora bien, su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera. [9]

Observamos, por un lado, la irrevocabilidad de la autonomía del arte, la urgencia por separarse de cualquier tipo de necesidad o función social; por otro lado, sin embargo, habla de una ceguera, o, dicho de otro modo, de la crisis en que ha entrado la autonomía del arte, crisis que, por otro lado, ya se manifestó desde el principio, como problema que está directamente relacionado con la aparición de la modernidad. A principios del siglo XX, sin embargo, con el desarrollo del capitalismo hacia la sociedad de consumo aparece para la autonomía del arte una nueva amenaza, la industria cultural. Como es bien sabido, ésta es una de las preocupaciones centrales de las reflexiones estéticas adornianas y de los frankfurtianos en general. Analizando la génesis de dicha autonomía, el pensador alemán indica que antes de la modernidad el arte estaba en contradicción con la sociedad *en sí*, pero no *para sí*. Sólo con la modernidad se alcanza la contradicción *en sí y para sí*.

Sin duda, antes de la emancipación del sujeto el arte era algo social de una manera en cierto sentido más inmediata que después. Su autonomía, su independización respecto de la sociedad, fue función de la conciencia burguesa de libertad, que por su parte iba unida a la estructura social. Antes de que esa conciencia se formara, el arte estaba en sí en contradicción con el dominio social y con su prolongación en las *mores*, pero no para sí. [Adorno, 2004, 297]

Aquí aparece una idea que ha sido muy recurrente en las distintas teorías sobre el arte a lo largo del siglo XX; a saber, que el arte moderno pierde la inmediatez que tenía el arte premoderno y que, por tanto, se vuelve mucho más opaco. La vertiente teórica se vuelve fundamental para la comprensión de las manifestaciones artísticas, especialmente después de las vanguardias, hasta tal punto de que Danto, por ejemplo, como explicaremos más adelante, termina diciendo que el arte acaba deviniendo en filosofía. Sin llegar a los extremos de Danto, el propio Adorno también subraya la importancia que adopta la filosofía en la interpretación de estos objetos artísticos.

Ens trobem en una situació que es pot caracteritzar com mancada de sentit, absurda. I en aquesta època, aquells llocs privilegiats de sentit, que són les obres d'art, es converteixen en altament problemàtics. La reflexió estètica d'Adorno, interessada a salvar un contingut de veritat de l'art, haurà de preguntar-se, per tant, com és possible un saber vertader que no sigui reproducció positiva de la facticitat, és a dir, com és possible una representació que sigui portadora de sentit en un temps que en són la completa negació. Què millor, doncs, que provar la reflexió filosòfica en els objectes més extremats en la seva obscuritat, en aquells que, precisament, s'ha con-

vingut a denominar absurds. Adorno en troba dos que, per ell, dins de la modernitat literària són modèlics: Beckett i Kafka. [Caner, 1997, 14]

Obviamente, la opacidad de los objetos artísticos modernos no se debe a una suerte de desarrollo caprichoso de la historia del arte, sino que está directamente relacionado con el contexto histórico-social en general. Como indica Caner, la pérdida de sentido, el absurdo, tiene implicaciones determinantes en las obras, las cuales son “lugares privilegiados de sentido”. Como portadores de sentido y contenido de verdad, su relación con el “mundo administrado” entra en crisis debido a la completa negación a la que ha llegado éste. El paradigma de esta completa negación no sería sino Auschwitz, evidentemente. En su artículo sobre *Fin de partida* Adorno señala claramente este hecho como veremos unas páginas más adelante.

En este punto podemos observar que la autonomía del arte está lejos de considerarse como una especie de mónada autosuficiente. Por el contrario, es fundamental entender el proceso histórico para interpretar adecuadamente el arte. La asociación de la autonomía artística con el *l'art pour l'art* es inadecuada. Muy al contrario, dicha autonomía tiene su razón de ser en la propia situación del mundo administrado, y no puede entenderse en un contexto diferente. De modo que, una vez más, la autonomía del arte debe entenderse de modo dialéctico, es decir, como resistencia al mundo administrado, en permanente tensión con el intento de cooptación de éste. La idea de un arte “completamente opositor” [297] no aparece hasta la era burguesa, es decir, hasta la aparición de la idea de autonomía. Así que la idea de un arte opositor —con toda su evidente carga política— está plenamente ligado a la autonomía del arte, cosa que puede aparecer paradójica desde un punto de vista más burdamente materialista —para “los puritanos de todas las tendencias”—, pero que es central para entender el pensamiento estético de toda esta tradición.

El arte trata la relación del artefacto con la sociedad empírica como objeto; al principio de este desarrollo se encuentra *Don Quijote*. Pero el arte no es social ni sólo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprueban. [298]

Aquí observamos, ahondando en la complejidad del pensamiento adorniano, que por un lado, el arte funciona antitéticamente respecto a la sociedad, pero por otro, trabaja la relación con él, es un “compendio” de la sociedad.

La sociedad no es sólo la negatividad que la ley estética formal condena, sino que hasta en su figura más problemática es el compendio de la vida de los seres humanos que se produce y reproduce. [298-299]

De modo que el arte moderno moviliza esas dos fuerzas de forma simultánea, su fuerza negativa y su fuerza afirmativa. Este hecho es imposible de entender si no es desde una perspectiva dialéctica. Es así como se habla del carácter doble del arte. “El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía” [15]

1.1.2.2 Balzac, Beckett, Kafka

En este sentido, hay que entender que, por un lado, las obras modernas consideradas más realistas —es decir, aquellas que tienen una fuerza afirmativa mayor— también contienen una fuerza de oposición respecto a la sociedad que compendian. Esto puede verse claramente en la lectura que hace Adorno de Balzac, por ejemplo.

Lo que Hegel llamaba el espíritu del mundo, el gran movimiento histórico, fue el ascenso de la burguesía capitalista. Balzac lo pinta como camino de devastación. En sus novelas, los traumas dejados en el orden tradicional por la pictórica económica de la *bourgeoisie* profetizan el sombrío futuro que venga en la nueva clase la injusticia que ésta ha heredado de la antigua destronada y transmite. Eso es lo que ha mantenido joven a la *Comédie humaine*, a pesar de su envejecimiento. Pero su *élan*, su dinámica, es el nacido con el despegue económico. Confiere al ciclo su aliento sinfónico. Aun la resistencia a la tendencia está inspirada por ésta. (...) De Coster (...) comparte con Balzac no pocos rasgos aunque por supuesto ya estropeados por él al convertirlos en algo indecentemente afirmativo. [Adorno, 2003, 150-151]

La labor de compendio que efectúa la *Comédie* —la representación del espíritu del mundo en la ascensión de la burguesía capitalista— no anula su vertiente negativa. De hecho, es el aspecto que lo diferencia, según Adorno, de otro autor contemporáneo a Balzac como De Coster y lo que lo mantiene joven a pesar de su envejecimiento gracias a su capacidad de profetizar “el sombrío futuro”. Son igualmente elocuentes las consideraciones que hace el filósofo alemán sobre lo dicho por Engels respecto a Balzac (148-149). Ahí se observa cómo la interpretación adorniana del autor francés se aleja de la ortodoxia marxista y del realismo socialista.

Por otro lado, las obras y autores a los que presumiblemente más negatividad se les imputa, también contienen esa fuerza afirmativa. Uno de los casos más claros es Samuel Beckett. Los espacios descritos en las obras de Beckett, por ejemplo, especialmente en algunas de sus novelas —*L'Innomable*— y en su teatro, poco tienen que ver con el realismo clásico, e incluso con el modernismo a la manera de un Joyce. No obstante, Adorno subraya que pese a esos lugares a menudo extre-

madamente abstractos e incluso estrambóticos, las obras del escritor irlandés tienen potencial afirmativo-expresivo.

Pero en el punto cero en que la prosa de Beckett funciona, como las fuerzas en lo infinitamente pequeño de la física, surge un segundo mundo de imágenes tan triste como rico, un concentrado de experiencias históricas que en su inmediatez no alcanza a lo decisivo, al vaciamiento del sujeto y de la realidad. Lo gastado y dañado de ese mundo de imágenes es la impronta, el negativo del mundo administrado. En ese sentido, Beckett es realista. [49]

El mundo de Beckett es el reverso del mundo administrado, y en tanto que ese terrible reverso es casi más real que el mundo instrumental que se nos presenta usualmente, se puede decir que Beckett es un autor realista; más realista, incluso que las obras naturalistas, las cuales, para Adorno, se detienen en la representación de las apariencias, de forma excesivamente intencional además, y no logran así llegar a lo profundo de la realidad social.

También el naturalismo crudo suele ir de la mano del placer oprimido (anal, en lenguaje psicoanalítico), del carácter burgués deformado. Con facilidad se deleita en la miseria y la depravación que él fustiga; al igual que los autores nacionalistas, Zola glorificó la fertilidad y empleó clichés antisemitas. En la capa del material no se puede trazar una frontera entre la agresividad y el conformismo de la acusación. La indicación que figuraba en la partitura de un coro de parados: «Hay que cantarlo feo» podía funcionar hacia 1930 como salvoconducto de mentalidad, pero no daba testimonio de una consciencia avanzada; nunca estuvo claro si la actitud artística de chillar y de la rudeza denuncia a ésta en realidad o si se identifica con ella. La denuncia sólo sería posible para lo que la estética social deja de lado: la configuración. [304]

Las obras naturalistas están llenas de pasajes en los que se nota la intención: las personas tienen que hablar a su manera, pero por indicación del poeta hablan como no hablarían jamás. [328]

De la mano del psicoanálisis Adorno argumenta que en el naturalismo, a menudo, en lugar de oponerse al mundo administrado se deleita en él, quedándose en la “capa del material” de forma un tanto ambigua (entre la agresividad y el conformismo). Ello imposibilita tener una consciencia avanzada, consciencia a la que sí logran acceder autores como Beckett y Kafka. Esta consciencia viene configurada estéticamente, obviamente, es decir, se trata de una consciencia articulada *en* las obras. Así es como se realiza en estas obras la síntesis a la que aludíamos previamente.

El otro ejemplo que ofrece Adorno es Kafka. Usualmente Kafka se presenta como un autor enmarcado entre lo fantástico y lo mítico, pero Adorno reivindica justa-

mente su realismo, o más que su realismo, su conexión con el mundo contemporáneo.

El arte moderno o nuevo, doblado por el peso desmesurado de la empiria, toma a ésta tan en serio que pierde el gusto por la ficción. Ante todo, no quiere repetir la fachada. Al impedir la contaminación con lo que simplemente es, el arte moderno lo abraza tanto más inexorablemente. La fuerza de Kafka ya es un sentimiento de realidad negativo; lo que en él aparece fantástico a quienes no entienden nada es el *comment c'est*. Mediante la *ποχή* del mundo empírico, el arte moderno deja de ser fantástico. Sólo los historiadores de la literatura podían poner bajo la misma categoría a Kafka y a Meyrink; sólo los historiadores del arte, a Klee y a Kubin. [33]

El cuestionamiento de la realidad empírica, su *epoché*, abre el camino para que el arte pueda interrelacionarse con la propia realidad. Esta relación, no obstante, no será inmediata, el arte no puede reflejar directamente la realidad, “no quiere repetir su fachada”, en parte porque la propia realidad ya no es más una instancia pre-determinada, prefijada y estática. No en vano, se podría decir que Adorno no defiende tanto la separación radical del arte respecto a la realidad como la separación entre el arte y la realidad empírica o mundo administrado. Obviamente, para un pensador como Adorno la realidad empírica no es sinónimo de realidad como tal, y precisamente eso pone de manifiesto el arte críticamente. El arte no mimetiza la realidad como tal sino más bien la cosificación de la realidad; esa mimesis permite justamente separarse y oponerse a él simultáneamente. En ese sentido puede leerse a Kafka como una suerte de realista, como el autor que representa justamente el lado negativo del mundo administrado, aquello que se nos oculta normalmente. Si el capitalismo ofrece a través de su aparato mediático una ideológica foto en positivo de la realidad empírica, Kafka representa su negativo por medio de sus obras. Es, como todo arte moderno, un arte en tensión con el mundo administrado, un arte opositor, resistente.

Por ello debe matizarse igualmente la idea de un Kafka expresionista. Matizarse en el sentido de que hay que hacer un análisis crítico del concepto “expresión”, cuestión fundamental para entender lo que es el expresionismo³.

El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo (...) Si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada; bien lo sabe la burla de los artistas sobre un producto que hay que sentir, no que inventar. Más que esos sentimientos, su modelo es la expresión de cosas y situaciones extraartísticas. En ellas ya se han sedimentado y hablan los procesos y las funciones históricas. Kafka es ejemplar aquí para el gesto del arte, y deriva su irresistibilidad del

3 Para el debate sobre el expresionismo ver el punto 2.1.

hecho de que vuelve a transformar esa expresión en el acontecimiento que fue cifrado en ella. La expresión se vuelve así doblemente enigmática, pues lo sedimentado, el sentido expresado, carece de sentido, es historia natural más allá de la cual sólo conduce lo que, siendo impotente, es capaz de expresarse. El arte es imitación sólo en tanto que imitación de una expresión objetiva, desprendida de toda psicología, que el sensorio tal vez captó alguna vez en el mundo y que no sobrevive más que en las obras. Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en sí: ésta es su consumación mimética. Su expresión es lo contrario de expresar algo. [153-154]

Así, en el mundo kafkiano, aparentemente inverosímil y profundamente subjetivo, podemos encontrar “los procesos y las funciones históricas”. De hecho, el expressionismo entendido tal y como plantea Adorno, lejos de ser una especie de corriente netamente subjetivista es una forma de sacar a la luz algo objetivo, una forma de transformar haciendo comunicable lo sedimentado, el cual, tomado aisladamente, carece de sentido. En la medida en que a partir de la tradición idealista toda la realidad está mediada subjetivamente, cualquier pretensión de representar inmediatamente la realidad se vuelve superflua y naif; sin embargo, algo similar puede decirse de la pretensión de presentar la expresión como algo puramente subjetivo e individual. Toda expresión, en tanto que mediada por el lenguaje, entra necesariamente en relación con lo objetivo. Así, es en la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo donde debe comprenderse el hecho artístico moderno en general y la empresa literaria de Kafka en particular.

La conexión entre Balzac por un lado y Kafka y Beckett por otro se efectúa en Adorno a través de Engels. Engels realizó unas consideraciones a cerca de Balzac que son realmente interesantes desde el punto de vista de la teoría literaria —su énfasis en diferenciar la intención del autor de la “intención de la obra”—, y en especial, desde el punto de vista del problema de la relación del arte y la política. Engels defiende el genio literario de Balzac pese la conocida ideología monárquico-conservadora de éste, y lo defiende justamente en la capacidad que tiene el escritor para representar la sociedad francesa de la época, sacando a relucir los conflictos políticos de clase existentes en ella. La literatura de Balzac no es sólo compatible con la ideología marxista sino que, según Engels, es incluso más atinado y exacto en la representación del ascenso de la burguesía que las llamadas novelas socialistas *Tendenzroman*, por muy bienintencionados que fueran éstos.

I am far from finding fault with your not having written a point-blank socialist novel, a “Tendenzroman” [social-problem novel. DM], as we Germans call it, to glorify the social and political views of the authors. This is not at all what I mean. The more the opinions of the author remain hidden, the better for the work of art. The realism I allude to may crop out

even in spite of the author's opinions. Let me refer to an example. Balzac, whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas passés, présents et à venir [past, present and future], in "La Comédie humaine" gives us a most wonderfully realistic history of French 'Society', especially of le monde parisien [the Parisian social world], describing, chronicle-fashion, almost year by year from 1816 to 1848 the progressive inroads of the rising bourgeoisie upon the society of nobles, that reconstituted itself after 1815 and that set up again, as far as it could, the standard of la vieille politesse française [French refinement]. (...) He groups a complete history of French Society from which, even in economic details (for instance the rearrangement of real and personal property after the Revolution) I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together. Well, Balzac was politically a Legitimist; his great work is a constant elegy on the inevitable decay of good society, his sympathies are all with the class doomed to extinction. But for all that his satire is never keener, his irony never bitterer, than when he sets in motion the very men and women with whom he sympathizes most deeply — the nobles. And the only men of whom he always speaks with undisguised admiration, are his bitterest political antagonists, the republican heroes of the Cloître Saint-Méry, the men, who at that time (1830-6) were indeed the representatives of the popular masses. That Balzac thus was compelled to go against his own class sympathies and political prejudices, that he saw the necessity of the downfall of his favourite nobles, and described them as people deserving no better fate; and that he saw the real men of the future where, for the time being, they alone were to be found — that I consider one of the greatest triumphs of Realism, and one of the grandest features in old Balzac. [Engels]

A diferencia de la interpretación usual del arte de la ortodoxia marxista, vemos aquí un Engels defensor de la literatura (frente a los historiadores...) como precisamente mejor modo de sonsacar la brutalidad de la sociedad capitalista. Por otro, Engels subraya el modo en que Balzac es capaz de empatizar con sus adversarios políticos y satirizar, por el contrario, la clase a la que pertenece. Así es como, entre otras cosas, enseña la miseria de la clase trabajadora pese a pertenecer él mismo más a la nobleza en decaimiento.

De forma paralela, Kafka, según Adorno, pese a estar lejos de ser un autor socialista, es un maestro a la hora de dar forma literaria a la segunda gran etapa del capitalismo, el capitalismo monopolista.

Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece a lo lejos, codifica en la escoria del mundo administrado de una manera más fiel y poderosa lo que les sucede a los seres humanos bajo el hechizo social total que las novelas sobre los trusts industriales corruptos. Que la forma sea el lugar del contenido social se puede concretar en el lenguaje de Kafka. [304]

Efectivamente, no han sido pocas las interpretaciones alegóricas que se han hecho de la obra de Kafka. A menudo se cita a *El proceso* como alegoría de los totalitarismos que aparecerían unos pocos años después, como si la literatura de Kafka fuera una premonición del desastre que acaecería después. Adorno parece decirnos algo muy similar pero poniendo más énfasis en el sistema económico (capitalismo monopolista) de dichos totalitarismos. En todo caso, lo que aquí interesa es ver cómo Kafka consigue articular esa “codificación de la escoria del mundo administrado” a través de la forma, de su lenguaje literario propio.

La denuncia sólo sería posible para lo que la estética social deja de lado: la configuración. Socialmente decide en las obras de arte el contenido que habla desde sus estructuras formales (...) Se ha llamado a menudo la atención sobre la objetividad del lenguaje de Kafka, que recuerda a Kleist, y sus lectores de igual rango han captado la contradicción con los procesos que por su carácter imaginario se apartan de una exposición tan sobria. Pero ese contraste no se vuelve productivo sólo manteniendo amenazadoramente cerca de lo imposible mediante una descripción cuasi realista. Sin embargo, la crítica de los rasgos realistas de la forma kafkiana (una crítica demasiado artística para oídos comprometidos) tiene sus aspecto social. Gracias a algunos de estos rasgos, Kafka es soportable para un ideal de orden (la vida sencilla y la actividad modesta en el lugar asignado) que era la tapadera de la represión social. El hábito lingüístico del ser-así-y-no-de-otra-manera es el medio en virtud del cual el hechizo social aparece. Sabiamente, Kafka se cuida de nombrarlo, como si de lo contrario se rompiera el hechizo cuya omnipresencia insuperable define el espacio de la obra de Kafka y que, siendo su apriori, no se puede tematizar. El lenguaje de Kafka es el órganon de esa configuración de positivismo y mito que socialmente se puede empezar a comprender ahora. La conciencia cosificada, que presupone y confirma la ineludibilidad e inalterabilidad de lo existente, es la herencia del viejo hechizo, la nueva figura del mito de lo siempre igual. En su arcaísmo, el estilo épico de Kafka es mimesis de la cosificación. [304-305]

El concepto clave para entender todo este párrafo es el de configuración, el cual, dicho sea de paso, ya se nos ha aparecido en un extracto donde hablaba sobre Beckett. Ello es lo que consigue la mimesis de la cosificación. La estética social no se da cuenta de que el contenido social se configura en las estructuras formales de la obra de arte. No existe un atajo directo al contenido social, todo contenido está mediado formalmente en una obra. A tenor de lo dicho hasta ahora, quizás no sea necesario recordarlo, pero insistamos en el hecho de que ello no significa que la estética adorniana sea puramente formalista. Las interconexiones e influencias mutuas entre forma y contenido deben de estar quedando suficientemente explícitas como para no reducir el pensamiento estético de Adorno en una suerte de formalismo extremo o *l'art pour l'art*. De modo que el estilo épico de Kafka se arti-

cula, por un lado, a través de la contradicción entre un lenguaje objetivista y los procesos de carácter imaginario expuestos, y por otro, el propio lenguaje “realista” de Kafka, el cual, una vez más, lejos de ser un aspecto exclusivamente formal “tiene su aspecto social”. Es así como Kafka consigue crear lo que Adorno llama el “hechizo social”, es decir, aquella máscara que funciona como tapadera de la represión social. Adorno no menciona explícitamente el término “ideología”, pero no parece un sinsentido pensar que ese hechizo social no es sino la forma literaria que da Kafka a la ideología (en términos marxistas, obviamente). Kafka expone un mundo de claro cariz mítico de forma positivista, como un mundo que es-así-y-no-de-otra-manera, pero gracias a un magistral uso del estilo indirecto libre, no pone de manifiesto explícitamente su irrealdad sino implícitamente. De ahí que en otra parte del texto Adorno mencione que las parábolas de Kafka son “quebradas”, no completas. Una especie de parábolas que no tienen moraleja, no tienen conclusión, no trascienden, como ya se ha explicado; aún y a pesar de su irrealdad funcionan miméticamente.

Mientras que su obra tiene que renunciar a transcender el mito, da a conocer en él al nexo de ofuscación de la sociedad mediante el *cómo*, mediante el lenguaje. El disparate es tan obvio en el relato de Kafka como propio de la sociedad. [305]

El disparate de las obras de Kafka no es otro sino el de la propia sociedad, de forma que queda claro que el mundo kafkiano no es un mundo lejano situado en la otra punta del universo; es muy real, tan real como la cosificación de nuestra sociedad.

Adorno se introduce en estos textos en una lucha por la interpretación de los autores y trata de ofrecer una perspectiva que es diferente a la hegemónica. Como veremos en el último bloque, especialmente con Foster, éste es uno de los procedimientos más interesantes de la crítica contemporánea. Esta lucha, no sólo estética sino también política, tiene un cariz netamente moderno en tanto en cuanto trata de socavar la interpretación dada y se aleja del cinismo posmoderno. Adorno trata de ofrecer esa lectura alternativa también en relación a Joseph von Eichendorff, que es uno de los poetas románticos (tardíos) alemanes por excelencia, situado históricamente en los cánones más conservadores.

Los que lo elogian [a Eichendorff] son ante todo conservadores culturales. No pocos lo invocan como principal testigo de una religiosidad positiva de la clase que Eichendorff afirmó con abrupto dogmatismo, especialmente en los últimos trabajos histórico-literarios de su vida. Otros lo secuestran con espíritu rural-nacionalista para una especie de poética costumbrista a lo Nadler. [2003, 69]

Frente a ello, sorprendentemente, Adorno ensaya una lectura de Eichendorff de oposición a status quo, incluso casi revolucionaria.

Cuánto tiene en Eichendorff su origen en la perspectiva feudal desposeído es tan evidente, que sandia sería la crítica social de ello; pero lo que él tenía en mente no era solamente la restauración del orden desmoronado, sino también la oposición a la tendencia destructiva de lo burgués mismo. Su superioridad sobre todos los reaccionarios que hoy echan mano de él la prueba el hecho de que él, como la gran filosofía de su época, comprendió la necesidad de la Revolución ante la cual temblaba encarna algo de verdad crítica en la consciencia de aquellos que tienen que pagar el precio por el curso progresivo del espíritu humano. [73]

Es, al fin y al cabo, algo parecido a lo que hizo Engels con Balzac. Adorno reivindica una lectura avanzada de Eichendorff pese a su origen aristocrático y pese a la lectura generalizada que se hace de su obra.

Con Beckett sucede algo similar. Desde luego, Beckett no se encuentra entre los escritores marxistas del siglo XX; parece hartamente complejo leer al autor irlandés como un autor social. No en vano, Beckett se cita a menudo como ejemplo de un vanguardismo extremo, como un autor totalmente lejano al mundo real, un autor nihilista [Lukács, 1977, 254]. Ése era también la lectura oficial de Alemania del Este y el principal motivo por el que la primera producción teatral de una obra teatral de Beckett no se estrenara hasta 1985, dieciséis años después de recibir el Nóbel [Huber, 1993, 52].

Al margen de un par de obras tardías —*Catastrophe* y *What Where*— donde sí aparecen referencias explícitas a cuestiones políticas, la obra de Beckett, en efecto, carece de vertiente política inmediata alguna. Sin embargo, Adorno lee *Fin de partida* en una clave significativamente político-social. Tras los aparentemente arbitrarios y gratuitos ir y venir y conversaciones de Hamm y Clov se esconde también la dramática cosificación del mundo, y más en concreto, un momento histórico concreto.

En *Fin de partida* se despliega un momento histórico, la experiencia que se apuntaba en el título de esa porquería de la industria cultural que es el libro *Kaputt*. Después de la Segunda Guerra Mundial todo está destruido, incluida, sin saberlo, la cultura resucitada; la humanidad sigue vegetando arrastrándose, tras sucesos a los que realmente ni siquiera los supervivientes pueden sobrevivir, sobre un montón de escombros que hasta ha perdido la capacidad de autorreflexión sobre la propia destrucción [2003, 273-274]

Así que el entorno abstracto e inhóspito que aparece en *Fin de partida* tiene un correlato mucho más determinado en el mundo.

Los cubos de basura [donde están Nagg y Nell] son emblemas de la cultura reconstruida después de Auschwitz. [300]

Todo presunto drama de la era atómica sería mofa de sí mismo ya sólo por el hecho de que, al embutirla en caracteres y acciones humanos, su fábula falsificaría a los mandatarios que deciden si se aprieta el botón. La violencia de lo inefable es imitada por la aversión a mencionarlo. Beckett lo mantiene nebuloso. De lo inconmensurable con cualquier experiencia sólo puede hablarse eufemísticamente, como en Alemania se habla del asesinato de los judíos. Se ha convertido en el a priori total, de modo que la conciencia bombardeada ya no tiene ningún lugar desde el que poder reflexionar sobre ello. El desesperado estado de las cosas provee con espantosa ironía un medio de estilización que con ciencia ficción pueril protege de la contaminación a ese presupuesto pragmático. [275]

El mundo después de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial se ha vuelto inconmensurable con cualquier experiencia. Partiendo de esa inconmensurabilidad no se puede concebir un arte en el sentido clásico del término, es decir, “un drama con sus caracteres y acciones humanos”, y de ahí la ininteligibilidad de la obra de Beckett. Nos movemos una vez más en terrenos similares a los de Kafka. El mundo no puede ser aprehendido por una conciencia clara, por una filosofía o teoría ingenuamente afirmativa “De ahí lo fastidioso de aquello a lo que Beckett se niega a ocuparse, su interpretación. Él se encoge de hombros con respecto a la posibilidad de la filosofía hoy en día, de la teoría en general” [273] Del mundo ya sólo puede hablarse indirectamente, “eufemísticamente” y ahí es donde el arte se convierte en un campo privilegiado en la “comprensión” del mundo contemporáneo. José A. Zamora desarrolla esta idea en su artículo “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz” en donde partiendo del famoso *dictum* de Adorno analiza las posibilidades de la representación después del hundimiento de la humanidad. Y, de hecho, es ahí donde el problema de lo inefable adopta una importancia central.

Más que otras manifestaciones del espíritu humano se le atribuye precisamente al arte la capacidad de hacer justicia a lo inefable, a lo inexpressable. Por un lado, el arte se funda en la dimensión no conceptual propia de la experiencia estética y, por otro, está necesitado, para ser “comprendido”, de la mediación conceptual, que si bien no es capaz de recuperar y explicitar lo inefable de modo acabado en el concepto, si que puede arrancarlo de lo meramente vivencial, de modo que no sólo está referido lo estético al concepto, como también por cierto lo está el concepto a lo experimentado estéticamente, sino que la reciprocidad cooperativa de ambos polos es lo que confiere al arte una función cognitiva especialmente relevante para la cuestión que nos planteamos. [184]

Wellmer señala algo muy parecido cuando explica que la totalidad del conocimiento está irresolublemente escindido entre el conocimiento discursivo (la filosofía) y

el conocimiento no-discursivo (el arte). Ambos conocimientos tienen sus limitaciones y es por ello por lo que es imposible alcanzar el conocimiento completo. En el arte encontramos la verdad en forma sensible, es una verdad concreta, pero no puede ser “dicha”(19-20). El conocimiento se encuentra así en una situación aporética. El arte es la única forma de vivenciar lo inefable, pero para ser comprendido necesita del concepto. Por ambos lados hay una pérdida. En lo que al problema de Auschwitz se refiere, la representación por medio del arte tiene el precio de que toda experiencia estética incluye “una dimensión de despliegue del placer”, lo cual, en los casos de las obras enmarcadas en la cuestión del Holocausto es, evidentemente, éticamente problemático.

El insufrible potencial de placer que contiene el arte se convierte en un abismo hacia el que le empuja el imperativo moral de no permitir el olvido del sufrimiento real y la transfiguración del horror por el principio estético de estilización, termina arrancando un sentido a aquello que se resiste a toda afirmación del mismo. [Zamora, 2000, 185]

Es por eso por lo que la obra de Beckett se resiste a afirmar nada, para evitar justamente la “estilización”, y por ello resulta tan críptico. La afirmación inmediata se vuelve obscena en relación a Auschwitz. Ahora bien, eso no significa, como ya se ve, que la representación del horror sea absolutamente imposible, más bien se debe lograr articular esa imposibilidad. “'Auschwitz' obliga al arte, pues, a pensar y articular su propia imposibilidad. No puede tomar su derecho de existencia sin más, por evidente. El arte sólo es posible en el límite mismo del arte.” [Zamora, 2000, 185]. Se trata, por consiguiente, de un límite productivo, no un límite que evoca al arte inevitablemente al acabamiento. Zamora habla de “un estrecho sendero” que le queda al arte entre la necesidad de expresar el sufrimiento y la prohibición de estilización. Es en ese pequeño sendero donde se sitúa la estética adorniana, como ya se ha dicho, siempre en el linde, en la contradicción, en la aporía.

En este punto es donde las parábolas quebradas de Kafka y el teatro del absurdo de Beckett convergen en lo que para Adorno es la literatura más avanzada de su tiempo.

La localización de *Fin de partida* en esa zona se burla del espectador con la sugestión de algo simbólico que sin embargo, como en Kafka, rechaza. Puesto que ningún estado de cosas es meramente lo que es, cada uno aparece como signo de algo interior, pero lo interior cuyo signo sería ya no es, y no otra cosa quieren decir los signos. [Adorno, 2003, 281]

En ambos casos nos encontramos con una especie de simbolismo vacío, de símbolos que remiten a un espacio hueco. De ahí las dificultades interpretativas que ofrecen ambos autores, pero de ahí, también, su potencial afirmativo y crítico. Ador-

no parece advertirnos de que el desarrollo histórico afecta al arte, y en especial, a su relación con los procesos históricos. Si Balzac lograba sintetizar adecuadamente la sociedad parisina de mediados del siglo XIX, el desarrollo del capitalismo y su paso hacia el capitalismo monopolista provocó que para su síntesis artística hubiera que modificar también las propuestas estéticas. Por así decirlo, el modelo clásico-realista de Balzac no servía ya para la representación de un mundo que se parecía cada vez menos a aquél en donde vivió el autor francés. Los escritores más avanzados consiguieron precisamente configurar una nueva forma artística que diese cuenta de ese nuevo mundo, en especial, de la cosificación —o reificación, para utilizar otro término marxista que apenas utilizó Adorno— que provocaba ese nuevo mundo. Es por ello por lo que se diferencian Beckett y Curzio Malaparte⁴, o por lo que los presupuestos naturalistas a la altura de 1930 sean anacrónicas. Los nuevos tiempos obligan nuevas propuestas artísticas, pero no únicamente desde el punto de vista del contenido⁵, sino fundamentalmente desde la perspectiva de la configuración, concepto que entrelaza contenido y forma.

Pero retomemos el problema de la autonomía estética. Habíamos señalado que el arte contiene dos fuerzas simultáneas: una fuerza negativa respecto al mundo del espíritu instrumental y una fuerza afirmativa. Esa negatividad, que no hay que entenderla de forma fija sino dinámicamente, es esencial para que el arte se mantenga vivo. “El arte sólo se mantiene vivo gracias a la fuerza de resistencia social; si no, se cosifica, se convierte en mercancía” [Adorno, 2004, 299]. La obra de arte lucha, así, para no convertirse en mera mercancía, lucha contra la fuerza de la cooptación del mercado, lucha para no cosificarse. Esta incesante y radical negatividad está también muy presente en la teoría del arte de los situacionistas, como veremos más adelante. Es una autodestrucción continua la que lleva a cabo el arte moderno. Es ésta la forma en que se entrelazan la resistencia social y la resistencia estética. “Lo que el arte aporta a la sociedad no es comunicación con ella, sino algo muy mediato, la resistencia en la cual el desarrollo social se reproduce gracias al desarrollo intraestético, sin ser imitado” [299]. El desarrollo intraestético posibilita así la capacidad de resistencia —respecto a la sociedad del espíritu instrumental— bajo el cual se da el desarrollo social de modo independiente. Parece algo así como que Adorno cree que el germen de la capacidad de resistencia social y del desarrollo social está en el desarrollo estético, pese a que ambas esferas funcionen de forma autónoma. “Nada social en el arte lo es de una manera inmediata” [299]. Siguiendo a esta idea, se puede postular que una sociedad pobre desde el punto de vista estético sería una sociedad conformista y estancada socialmente.

4 Autor de la novela *Kaputt*

5 No se trata pues, de representar el nuevo mundo a partir del nuevo “material”, es decir, a través de, por ejemplo, los nuevos dispositivos tecnológicos, nuevas construcciones arquitectónicas etc.

La mediatez de la relación entre el arte y la empiria se da a través de la forma. “La forma opera como un imán que ordena los elementos de la empiria sacándolos del nexo de su existencia extraestética; sólo de ese modo se apoderan de la esencia extraestética” [299]. El único modo de llegar a la esencia del mundo empírico es sacándolo de su contexto e incluyéndolo en uno nuevo por medio de la fuerza estética. Parece algo paradójico pero ahí radica justamente su mediatez. Esta formulación se acerca mucho, por su parte, al concepto de “détournement” (tergiversación) empleado por los situacionistas —que fue formulado en los mismos años en que fue escrita la *Teoría estética*, y que se analizará en un punto aparte más adelante—. No es el momento de analizar el problema de la industria cultural, que se abordará más adelante, pero esa relación entre el arte y la empiria se invierte en la industria cultural.

Al revés [que en el arte evanzado] en la praxis de la industria cultural el respeto esclavo por los detalles empíricos, la apariencia completa de fidelidad fotográfica, se une tanto más exitosamente a la manipulación ideológica mediante el aprovechamiento de esos elementos. [Adorno, 2004, 299-300]

La representación de las apariencias en la industria cultural convierte a ésta en un mecanismo alienado, ya que en lugar de mostrar la cara negativa de la realidad muestra su lado ideológico. Es así como la industria cultural forma parte de la “manipulación ideológica” que sustenta y legitima al mundo administrado. En esta contraposición entre la industria cultural y el arte avanzado se manifiesta una vez más cómo se articula la autonomía del arte.

Lo social en el arte es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta. Su gesto histórico expele a la realidad empírica, a la que las obras de arte pertenecen en tanto que cosas. Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función [300]

Observamos que la autonomía del arte no supone un total aislamiento del arte en relación a la empiria ya que las obras de arte también pertenecen a ella “en tanto que cosas”. Su separación es, de hecho, su forma de influir en ella. “Al separarse enfáticamente del mundo empírico, desde su otro, las obras de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico” [236].

Por otro lado, nótese que cuando Adorno habla de que el arte no tienen función alguna, hay que pensar en la idea de función en un sentido instrumental. Evidentemente, el arte, en tanto que se opone a la sociedad del espíritu instrumental, no puede tener función (instrumental) alguna y es por eso que, en una formulación oximó-

rónica típicamente adorniana, su función social es su falta de función. Es fácil observar, además, que detrás de esta formulación está la célebre sentencia de Kant: “lo bello, cuyo juicio está fundado en una finalidad meramente formal, es decir, en una finalidad sin fin” [Kant, 2010, 356]. Un poco más adelante Adorno señalará en relación a las obras de arte que “Su encantamiento es desencantamiento” [Adorno, 2004, 300]. La obra de arte debe buscar precisamente romper con el encantamiento que produce el mundo administrado y mostrar su reverso negativo. Adorno da como ejemplos de desencantamiento la poesía de Brecht y la obra de Beckett [111].

Aquí puede observarse claramente el influjo romántico en el pensamiento adorniano. Casi con las mismas palabras, Novalis había dicho lo siguiente a finales del siglo XVIII respecto a la poética romántica. “L’art de estranyar d’una manera agradable, de fer un objecte estrany i tot i això conegut i atractiu, això és la poètica romàntica” [Novalis, 1998, 187]. No sólo es lo cerca que están desde el punto de vista semántico los conceptos de “desencantamiento” y “extrañamiento”, sino que tanto Novalis como Adorno los presentan en una suerte de aporía. Novalis habla de un extrañamiento agradable mientras que Adorno habla de un desencantamiento encantado. En los dos casos, además, estos conceptos funcionan como perturbadores de la empiria, de la realidad cosificada, siendo su función la de desenmascarar de algún modo dicha realidad. Tirando de este concepto, dicho sea de paso, podríamos llegar también al concepto de “extrañamiento” de Victor Shklovski (Todorov, 1980), enmarcado en su teoría de la desautomatización, aunque queda fuera del propósito de este trabajo desarrollar la genealogía de estos conceptos.

1.1.2.3 Qué es una obra de arte moderna

No es una tarea sencilla determinar qué es una obra de arte moderna, y más en general, qué es una obra de arte. Además, en un filosofar como el de Adorno, no se puede concebir la idea de una teoría de la obra de arte que de cuenta de algo así como un sistema o un conjunto de principios que expliquen toda la producción artística posible. Desde un punto de vista dialéctico no se pueden asumir pretensiones de este tipo. Por ello hemos comenzado por explicar la relación entre la sociedad y el arte, porque este aspecto es esencial para entender la obra de arte en sí. Lo lógico parecería dilucidar primero qué es una obra de arte, es decir, bajo qué condiciones podemos denominar a un objeto dado como un objeto artístico, para después entrar a aclarar otras cuestiones como, por ejemplo, la relación entre el arte y la realidad. No obstante, hacerlo al revés explica mucho mejor la vertiente dialéctica del pensamiento adorniano y allana el camino a la hora de dilucidar esta tarea tan complicada.

Como dice Bürger [2009, 85] cuando Adorno habla de una obra de arte, por lo general y si no explicita otra cosa, está hablando de la obra de arte de su tiempo, a saber, de la obra de arte moderna. Es evidente que la preocupación fundamental del filósofo alemán tiene que ver con el arte que es contemporáneo a él, no hay más que leer el comienzo de la *Teoría estética* citado anteriormente.

Adorno parte precisamente del problema de la imposibilidad por definir lo que es una obra de arte moderna. “El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente; se niega a ser definido” [2004, 10]. Esta indefinición está relacionada más con el arte moderno, ya que, como es ya bien sabido, a lo largo del ciclo clasicista, que va más o menos del Renacimiento hasta la aparición del Romanticismo —con sus diferentes variantes internas como el Barroco— [Llovet, 2005, 85-204], imperaron las preceptivas poéticas como la famosa *L'Art poétique* de Nicolás Boileau (1674). Con el Romanticismo y el idealismo alemán, sin embargo, comienza un nuevo ciclo en donde el sentido histórico cobra una importancia esencial.

El arte no puede entenderse sino en su evolución, “va cambiando históricamente”, de modo que termina siendo imposible ofrecer una definición cerrada de lo que es el arte.

Las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo. De este modo, tienden a priori a la afirmación, por muy trágicas que sean. [Adorno, 2005, 10]

Ya se ha dicho que, aunque la obra de arte se contraponga a la empiria, ello no significa que lo haga absolutamente. Y es que, por un lado, proviene de la propia empiria, pese a que después, para decirlo un tanto poéticamente, traicione a su propio origen; por otro lado, además, debido a su necesario carácter afirmativo —para crear su propio mundo— no puede decirse que las obras de artes tengan una negatividad absoluta. Evidentemente, tampoco son afirmativas absolutamente; no en vano, tratan de luchar contra ese lado afirmativo para no caer en mero “arte burgués”.

Los clichés sobre el destello de reconciliación que el arte esparce sobre la realidad son repugnantes no sólo porque parodian el concepto enfático de arte en sentido burgués e incluyen al arte en el grupo de los consuelos dominicales, sino también porque remueven la herida misma del arte. [10]

De modo que el arte debe resistirse a la reconciliación con la realidad si no quiere convertirse en “consuelo dominical”. De hecho, como veremos más adelante en el capítulo sobre la industria cultural, el cine y la música meramente comerciales, los

best seller, y otros productos culturales ligados exclusivamente a los intereses y objetivos de la industria cultural, cumplen precisamente la función de consuelo dominical. Estas obras, siempre según Adorno, son el verdadero arte burgués porque cumplen las necesidades del burgués, para el cual el arte es parte de la industria del entretenimiento y para el que una obra de arte es una forma de escapismo, una forma de ocupar su tiempo de ocio y preservar un cierto tipo de estatus social. De hecho, el mundo tardocapitalista es un mundo donde es muy sencillo caer bajo el hechizo de la reconciliación. Ante la abrumadora forma de introducirse que tiene el capitalismo postindustrial en todo ámbito social, es harto complicado que el arte, el cual tiene la obligación de resistirse a esta integración, no acabe por caer en el hechizo. Así, este trabajo no hace sino preguntarse si, efectivamente, el arte contemporáneo ha acabado por rendirse ante el hechizo, o, dicho de otra forma, si el arte no es ya otra cosa sino un consuelo dominical. Más enigmática es la formulación de que dichos clichés “remueven la herida misma del arte”. Se podría decir que se refiere a esa vertiente afirmativa que, como ya se ha dicho, tiene toda obra de arte. Pese a su vocación antitética, el arte tiene ese momento afirmativo y es justamente en ese momento donde el arte burgués y conformista se detiene para explotarlo hasta la saciedad y anular su fuerza opositiva. Remover la herida misma del arte supone reconocer que los peligros del arte no están sino en el carácter mismo del arte, en la exacerbación de su momento afirmativo. Zamora recuerda este hecho cuando habla del “derecho de expresión” del arte, ese momento expresivo, por ínfimo que sea, que tiene toda obra.

Pese a toda estilización estética, y a los peligros que alberga, el sufrimiento ininterrumpido posee, según Adorno, un derecho de expresión, y el arte es el «portavoz histórico de la naturaleza oprimida». (...) todo intento expresivo se ve impugnado por el sentimiento de culpa que, destinado a la aniquilación, por azar escapó a ese destino. [185]

En este caso Zamora pone más énfasis en el sentimiento de culpa del arte tras el Holocausto, pero lo que nos interesa ahora es que el arte no puede escaparse completamente de su momento expresivo, de su momento afirmativo. Es importante señalar esto debido a que a menudo se lee a Adorno como un pensador quasinihilista que no ofrece resquicio alguno para el desarrollo del arte, o como el pensador que reivindica el “sin sentido”; sin embargo, este punto nos permite matizar que pese a que, efectivamente, Adorno critique hasta el límite la vertiente expresivo-afirmativa del arte, ello no significa que obvie ese momento. Como ya se ha visto, el propio Adorno reconoce la existencia de ese momento. Como hemos indicado anteriormente siguiendo a Zamora, Adorno ofrece un sendero muy estrecho, pero un sendero a fin de cuentas.

Y aquí podemos volver al mismo punto del anterior apartado, el cual es esencial para comprender el proyecto estético adorniano, a saber, a la cuestión del arte como antítesis de la empiria. “El repudio del arte a la empiria (que está en su concepto, no es una mera escapatoria, sino una ley inmanente del arte) sanciona la preponderancia de la empiria” [Adorno, 2004, 20]. Vemos una vez más cómo el arte trata de oponerse a esa preponderancia de la empiria, o lo que es lo mismo, a la preponderancia del espíritu instrumental, por medio de su propio concepto, de su propio ser, de su ley inmanente, y es justamente ahí donde aparece ese momento afirmativo. Ese momento que aparece insoportable por su gesto mimético hacia la realidad. “A la vista de cómo ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable” [10]. Lo paradójico del arte está en que necesita de la autonomía para oponerse a la empiria, pero el precio a pagar por esa autonomía es esa fuerza afirmativa, la cual empuja al arte hacia el consuelo dominical o al *l'art pour l'art*. Se trata de una aporía irresoluble, al menos en el estado actual de las cosas; ello marca los límites del arte moderno pero también su carácter progresivo y móvil, es decir, lo que permite que el arte siga estando vivo. Cualquier pretensión por pasar a una nueva fase en el arte —como supone la posmodernidad, tal y como veremos más adelante— debe partir de la solución de dicha aporía, ya que en ella está en el centro de la estética moderna.

La negatividad del arte, por otra parte, es tal que llega a su propio concepto. Es ahí donde se encuentra la radicalidad y el motor del arte moderno. “El arte tiene que dirigirse contra lo que conforma su propio concepto con lo cual se vuelve incierto hasta la médula” [10]. Ya hemos visto que desde el romanticismo existe esa fuerza autocrítica que lleva al concepto del arte a negarse continuamente, empujándolo hacia un desarrollo incesante. Todo postulado artístico es negado para dar vida a una nueva concepción artística, que será igualmente negada, y así sucesivamente. La conciencia historicista en el arte supone la aceptación de que ninguna definición duradera es posible para el arte —como postulaba el clasicismo— y que cualquier concepción artística ha de estar sujeta a su tiempo y ha de ser necesariamente provisional. “La ley de todo arte es su antiley” [296]. Esta provisionalidad y dinamismo provoca justamente que el arte moderno sea “incierto hasta la médula”. Muchas acusaciones al arte moderno en relación a su incomprendibilidad, complejidad, variabilidad y, finalmente, incerteza, provienen justamente de este hecho. El arte moderno, y su crítica, debe saber convivir en esa inseguridad, en ese estrecho sendero, el cual se asemeja muchas veces a la cuerda sobre el cual avanza lentamente el funambulista.

Al atacar lo que a lo largo de toda la tradición le parecía garantizado como su capa fundamental, el arte se transforma cualitativamente, se convierte

en otra cosa. (...) El arte no se puede reducir ni a la fórmula general del consuelo ni a la de su contrario. El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente, se niega a ser definido. Su esencia no se puede deducir de su origen, como si lo primero fuera una capa fundamental sobre la que todo lo siguiente se levanta y que, si deteriora, lo echa abajo. La creencia de que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y puras es romanticismo tardísimo. [10-11]

La persistencia del arte depende de que se sitúe entre el consuelo y la negatividad abstracta, en ese espacio es donde la transformación es posible. La negación de toda garantía lleva al arte a esa “constelación de momentos que va cambiando históricamente”, el sentido histórico que, como ya se ha dicho, está íntimamente ligado al arte moderno. Y de ahí que, en esa incesante transformación, sea indefinible, imposible de atraparlo bajo una formulación cerrada. Ya se dirá más un poco más adelante pero, en ese sentido, Adorno está lejos de esa imagen apocalíptica con la que se asocia a menudo. No en vano, es un canto a favor del arte actual, del arte más avanzado, y un grito en contra de toda actitud nostálgica en el arte —como se puede apreciar al final de la anterior cita—. Ya se ha mencionado que el pensar de Adorno es un pensar extremadamente liminal, un pensar que está siempre al borde del horror o de la nada. De ahí también su exigencia. Ello ha llevado a muchos críticos de Adorno a pensar que no hay salida ya para el arte, que no hay espacio para que siga su curso, o que el que queda es demasiado dogmático y reducido [Jauss, 2002]. Es muy recurrente, en esta línea de pensamiento, la alusión al famoso *dictum* adorniano. Sin embargo, siguiendo lo dicho hasta ahora, no parece nada exacto mostrar al pensador alemán como una figura apocalíptica; muy al contrario, es un reivindicador nato de la fuerza política y de la capacidad de renovación del arte, ya que precisamente ahí está su capacidad de supervivencia. Más en concreto, las referencias a la literatura de Kafka y Beckett y a las composiciones musicales de Schönberg y la Escuela de Viena, autores todos ellos contemporáneos a él, confirman el hecho de que Adorno creía claramente en el arte contemporáneo.

Siguiendo al estilo oximorónico adorniano, si se pudiera proponer un principio general del arte, ése sería el del no-principio.

El intento de subsumir ontológicamente la génesis histórica del arte bajo un motivo supremo se perdería necesariamente en cosas tan dispares que la teoría no obtendría nada más que el conocimiento (relevante, por supuesto) de que no se puede encuadrar a las artes en una identidad íntegra del arte. [11]

Por eso es por lo que es necesario diferenciar la cuestión del origen del arte de la cuestión de la esencia. Como ya se ha visto, el arte cambia cualitativamente

en sí mismo, lo cual hace que su origen no sea válido para entender el estado actual del arte.

El arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es. Lo específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro por cuanto respecta a su contenido; esto ya satisfaría la exigencia de una estética materialista-dialéctica. El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal. El arte sólo es en relación con su otro; el arte es litigio con su otro. [11-12]

1.1.2.4 La obra de arte como proceso

El dinamismo interno de la obra de arte a la que aludíamos anteriormente tiene que ver, asimismo, con la forma de considerar el problema de la recepción. Adorno es un firme defensor de la viveza del arte, de la actualidad más radical de las obras, y es ahí donde el contemplador juega un papel clave en la aplicación, para utilizar un término gadameriano, de la obra, en su constante renovación que hace éste por medio de cada interpretación. Sin embargo, Adorno trata de llevar este aspecto también a la ontología de la obra del arte; es decir, la posibilidad de actualización está ya presente potencialmente en la propia obra.

Que la experiencia de las obras de arte sólo sea adecuada en tanto que experiencia viva es más que una observación sobre la relación entre el contemplador y lo contemplado, sobre la *káthexis* psicológica en tanto que condición de la percepción estética. La experiencia estética es viva desde el objeto, en el instante en que las obras de arte adquieren vida bajo su mirada. [235]

Adorno incorpora la dialéctica entre el contemplador y lo contemplado a la propia inmanencia de la obra, en lo que llama el “carácter procesual” de la obra. La obra de arte, así, no es un elemento estático y permanente, sino algo que está en constante cambio, y no sólo por su relación con los contempladores sino por las fuerzas internas que gobiernan la propia obra. Es decir, la posibilidad de una obra no depende exclusivamente de la recepción, sino que dicha transformación está de algún modo estructuralmente posibilitada en la propia obra.

El análisis sólo alcanza a la obra de arte si comprende de manera procesual la relación de los momentos entre sí en vez de descomponerla en sus elementos presuntamente primordiales. Que las obras de arte no son un ser, sino un devenir, se puede comprender tecnológicamente. [235]

El desajuste interno de las propias obras y de las obras en relación a otros objetos artísticos y al mundo en general, pone en marcha todo este dinamismo; sin estas

paradojas que posibilitan esa movilidad, es inasequible comprender el hecho artístico moderno.

Las obras de arte sintetizan momentos incompatibles, no idénticos, en fricción; son ellas quienes buscan verdaderamente la identidad de lo idéntico y lo no-idéntico procesualmente, pues incluso su unidad es momento y no la fórmula mágica del todo. [236]

Bajo el dominio del espíritu instrumental, obviamente, es imposible la identidad de lo idéntico y lo no-idéntico. Ello se trata, simplemente, de una contradicción. El arte, por tanto, trata de resolver dicha contradicción, pero no anulando uno de los elementos, no reduciéndolo a uno de ellos, sino procesualmente, lo cual no es una solución ni definitiva ni duradera, no al menos desde el punto de vista instrumental. Pero como ya se ha dicho, el arte debe separarse justamente de esa lógica para lograr alcanzar espacios donde ésta no llega.

El carácter procesual del arte supone la consideración del factor tiempo en la reflexión del arte; dejando de lado dicho factor es imposible entender el fenómeno artístico moderno.

Si la obra de arte no es algo firme, definitivo, sino algo movido, su temporalidad inmanente se comunica a las partes y al todo porque la relación entre éstos se despliega en el tiempo y ellos son capaces de derogarla. [238]

Es el tiempo quien ofrece todo el dinamismo y desarrollo al problema del arte. La posibilidad de perdurar de una obra de arte, así, está ligada a su posibilidad para mutarse.

Las obras arriesgadas, que parecen precipitarse en su ocaso, suelen tener mejores oportunidades de sobrevivir que las obras que en honor al ídolo de la seguridad dejan vacío su núcleo temporal y, vacías en su interior, como venganza se convierten en víctimas del tiempo: la maldición del clasicismo. [237]

En el paradigma clasicista, una obra de arte es tal en virtud a unas reglas duraderas y estables preestablecidas, de modo que el factor temporal no se tiene en cuenta. Una obra de arte no cambia su carácter con el paso del tiempo, su fijación depende de una preceptiva. La consideración del tiempo en el arte moderno explota el paradigma del arte clasicista, modificando tanto el carácter de la obra como su relación con el contemplador y el mundo en general. La dialéctica de la obra del arte no puede comprenderse sin este hecho. Adorno realiza así una crítica de la idea de duración, y por ende, de la idea de obra en sentido de obra universal y eterna.

Las obras no tienen poder alguno sobre su duración, que donde menos garantizada está es donde lo presuntamente temporal ha sido abandonado en beneficio de lo permanente. Pues esto sucede a costa de la relación de las obras con los estados de cosas, que es donde se constituye la duración. De una intención efímera como la parodia de las novelas de caballerías surgió el *Don Quijote* de Cervantes. [45]

La duración, lo permanente, deja de ser una categoría central en el arte moderno, como sí lo era en el clasicismo. El contraejemplo de ello pueden ser las obras de arte efímeras, tan presentes en la modernidad y en especial en las vanguardias, las cuales rechazan completamente cualquier idea de perdurabilidad y casi reivindican la identidad entre nacimiento y muerte. Puede que Adorno esté pensando en estos períodos cuando habla de que “los períodos productivos parecen no pensar en la idea de duración”. Efectivamente, con todas las matizaciones que se puedan hacer, no parece que la duración fuese algo a la que se aspiraba conscientemente en las vanguardia históricas. Adorno cita a Stockhausen como ejemplo de ello.

La concepción de Stockhausen de que las obras electrónicas que no están escritas en el sentido habitual, sino que son «realizadas» de inmediato en su material, podrían extinguirse con éste es grandiosa porque es propia de un arte de pretensión enfática que está dispuesto a degradarse. [237]

Por otro lado, es obvio que en su concepción de la obra como obra de arte procesual recoge numerosas ideas de la tradición hermenéutica. No hay más que detenerse en su reflexión en torno al problema de la relación entre el todo y las partes.

La obra de arte es proceso esencialmente en la relación entre el todo y las partes. No siendo reducible ni a uno ni a otro momento, esta relación es un devenir. Lo que se puede considerar totalidad en la obra de arte no es la estructura que integra a todas sus partes. Incluso en su objetivación, la obra de arte es algo todavía a producir mediante las tendencias operantes en ella. Al revés, las partes no están dadas, como el análisis se equivoca, en creer casi inevitablemente: más bien, son centros de fuerza que impulsan hacia el todo, pero por necesidad, pues están preformados por él. El torbellino de esta dialéctica acaba por devorar al concepto de sentido. [238]

En primer lugar, la consideración de la obra de arte como devenir le permite desmarcarse del estructuralismo —corriente en boga en los años de redacción de *Teoría estética*— más estricto cuando señala que “la totalidad en la obra de arte no es la estructura que integra a todas sus partes”. La totalidad es más que la estructura o la suma de las partes, por tanto. La objetivación de la obra de arte no supone su estancamiento, muy al contrario, es una objetivación móvil. La obra de arte es objetiva en el sentido de que es un elemento autónomo respecto a otros objetos pese a ser, como ya hemos visto, parte al mismo tiempo de la empiria. Pero su

carácter es móvil porque tiene en sí fuerzas o tendencias que impiden que sea un objeto fijo y unívoco. De ahí la potencialidad a la que hacíamos referencia hace un momento y que la obra sea “algo todavía a producir”. En la medida en que la obra sea algo en producción sigue estando viva y no se consume, pero las obras también tienen su final.

Las obras de arte (...) son productos humanos y mortales [237]

Si en virtud de su propio carácter procesual las obras de arte viven en la historia, pueden desaparecer en ésta. [238]

Este hecho provoca que la idea de un sentido cerrado y completo sea imposible de sostenerse en el contexto del arte moderno. La continua movilidad interna de la obra, sustentada en su relación dialéctica entre las partes y el todo, hace imposible su identificación con un significado unívoco; en su movilidad, el sentido de la propia obra se transforma, entra en crisis. Este proceso se analiza en detalle en el artículo sobre *Fin de partida*, y ya se ha visto que este punto no debe llevarnos a pensar que el arte moderno es todo un sinsentido, no al menos si entendemos como tal un no-sentido, el contrario de la idea de sentido pleno. Dicha idea caería igualmente, por oposición, del lado de un sentido metafísico, como achaca Adorno a algunas obras del existencialismo parisino [2003, 270-272]. Ahí radica, dicho sea de paso, la complejidad de la empresa moderna en el arte; en la dificultad de encontrar un punto donde minar el sentido metafísico sin caer en su contrario.

Y es que lo fundamental de la obra de arte, lo que hace que un objeto dado sea una obra de arte, está más allá de lo material, de su formación empírica. Los cambios en la obra de arte se efectúan en un orden diferente al meramente material —en el orden espiritual⁶— y por tanto, la pervivencia material de un objeto considerado artístico no asegura su carácter artístico.

La inalienabilidad de lo que está anotado en el papel, de lo que perdura en el lienzo como color, en la piedra como figura, no garantiza la inalienabilidad de la obra de arte en lo que es esencial para ella, en el espíritu, que es algo movido. Las obras de arte no cambian sólo con lo que la consciencia cosificada considera la actitud de los seres humanos hacia las obras de arte, que va cambiando con la situación histórica. Ese cambio es exterior frente al cambio que tiene lugar en las obras: sus capas van siendo peladas una tras otra, de manera imprevisible en el instante de su aparición; ese cambio está determinado por su ley formal, que al salir a la luz se escinde; las obras se han vuelto transparentes y se endurecen, envejecen, enmudecen. Al final, su despliegue es lo mismo que su desmoronamiento. [238-239]

⁶ Entiéndase “espíritu” en el sentido del original *geist*, es decir, desprovisto de toda connotación religioso-esotérica. Debe entenderse como el otro de lo material, a veces traducido también como “mente”.

La ley formal, que es el concepto fundamental que utiliza Adorno para caracterizar el núcleo de la obra de arte, es diferente en cada obra, cada obra tiene su ley formal desde el cual se produce todo su despliegue. Las transformaciones exteriores de la obra no determinan necesariamente la esencia de la obra. En tanto que procesual, la obra de arte culmina su despliegue desmoronándose. Como ya se ha dicho, la obra de arte tiene su desarrollo y también su final.

Se podrían dar muchos ejemplos de obras que han transformado su ser a lo largo de la historia⁷. En realidad, existe una doble posibilidad: obras que en su origen no eran obras de arte pero que con el paso del tiempo cambiaron su ser, por un lado; y obras que pese a que en su origen eran plenamente artísticas se transforman hacia otra cosa por otro. “El arte cambia cualitativamente en sí mismo; algunas cosas, como los objetos de culto, se transforman mediante la historia en arte, lo cual no eran; algunas cosas que eran arte ya no lo son” [11]. Un ejemplo habitual en la historia de la literatura española es el de la *Informe sobre la ley agraria* de Gaspar Melchor de Jovellanos. Aunque dicho texto fuese un informe de carácter puramente político-económico, con el paso del tiempo se ha llegado a considerar un texto de gran calidad literaria y a menudo figura entre las obras más destacadas del escritor ilustrado español, y no es infrecuente encontrar fragmentos de él, por ejemplo, en libros de texto de literatura española. Este fenómeno nos recuerda, dicho sea de paso, aquello que subrayaron Roland Barthes y Michel Foucault, entre otros, a saber, que el autor y sus intenciones no son elementos esenciales para entender una obra de arte. Si nos sometiéramos a ellos, el mencionado texto jamás podría llegar a ser una obra literaria, siempre permanecería estático en su origen, y todo el mecanismo móvil descrito por Adorno sería imposible de concebir. El famoso artículo “La muerte del autor” de Barthes dio a la luz dos años antes que la publicación de la *Teoría estética*. La empresa adorniana es de un alcance mucho mayor que la del pensador francés en ese artículo pero es innegable que ambas concuerdan en muchos aspectos. Sin duda, Adorno escapa también de la tiranía del autor y sitúa el foco en la ley formal, el cual, evidentemente, no es gobernado por el autor. Todo el esquema dialéctico bajo el cual opera Adorno ya es suficiente para comprender la crítica del Autor-Dios que llevó a cabo Barthes. Una cita del alemán puede bastar para notar la cercanía de ambos: “La obra de arte queda descualificada al ser presentada como tabula rasa de las proyecciones subjetivas” [31] Pero además se puede ligar la cuestión con el debate entorno al arte comprometido y las formas artísticas bajo el bloque soviético.

⁷ Antes se ha mencionado a *El Quijote* como obra paradigmática en la transformación de su ser. De su origen paródico hasta la relectura de Michel Foucault en su *Las palabras y las cosas* pasando por la relectura que hicieron los románticos.

La situación actual del arte es hostil a lo que la jerga de la autenticidad llama *mensaje*. La efectista pregunta de la dramaturgia de la República Democrática Alemana ¿*Qué quiere decir el autor?* basta para asustar a los autores dominados, pero fracasa ante las obras de Brecht, cuyo programa era al fin y al cabo poner en movimiento procesos de pensamiento, no comunicar eslóganes. [50]

Como hemos visto, otros ejemplos del mismo proceso de transformación de objetos no artísticos en objetos artísticos son algunos objetos de culto. Algo similar es citado por Adorno en relación a las “músicas exóticas”, las cuales se desecharon a lo largo de mucho tiempo y se redescubrieron con la modernidad musical. Lo mismo puede decirse, probablemente, en relación al arte primitivo, tan reivindicado por artistas esenciales para la modernidad pictórica como Paul Gauguin o Pablo Picasso. No en vano, se podría decir que el llamado *art brut* no hace sino poner en marcha este mecanismo, tratando de reapropiar como obras artísticas objetos que en su origen se sitúan al borde o más allá del borde del campo artístico.

En cuanto al movimiento contrario, la muerte de obras otrora artísticas, ya han sido mencionadas las pretensiones vanguardistas de crear un arte efímero, como un Stockhausen por ejemplo. En general, la extendida expresión en el mundo del arte refiriéndose a una obra que “han envejecido mal” no recoge sino esta intuición. Además, Adorno señala que incluso algunas categorías artísticas pueden morir, como por ejemplo la categoría de lo trágico (2004, 45). Con todo, habría que diferenciar entre la muerte de los materiales de una obra y su muerte formal. Con el paso del tiempo hay materiales en las obras que mueren, pero ello no lleva consigo necesariamente que dicha obra haya muerto.

Lo que ha muerto ahora no son simplemente formas, sino innumerables materiales: la literatura sobre el adulterio que llena la parte victoriana del siglo XIX y de comienzos del siglo XX ya apenas se comprende tras la disolución de la pequeña familia burguesa y el relajamiento de la monogamia; ya sólo pervive penosa y trastornadamente en la literatura vulgar de las revistas ilustradas. Sin embargo, lo auténtico de Madame Bovary, que antes estaba hundido en su contenido, ha dejado atrás a éste y su decadencia. [13]

De modo que queda claro que en el arte moderno las obras luchan constantemente por su supervivencia y siempre están amenazados por la muerte. La cuestión de la duración no hace sino señalar ese problema. Pero hay que entender que esa amenaza es justamente lo que lo mantiene vivo; la posibilidad de la muerte es la que permite la pervivencia de una obra moderna.

El arte y las obras de arte son caducos porque no sólo en tanto que heterónomos y dependientes, sino hasta en la formación de su autonomía (que

ratifica el establecimiento social del espíritu aislado por la división del trabajo), son no sólo arte, sino también algo ajeno, contrapuesto al arte. Con el propio concepto de arte está mezclado el fermento que lo suprime. [13]

El arte moderno se instituye, así, en la dialéctica entre el arte y el no-arte, en la tensión que ejerce la obra por mantenerse vivo estéticamente.

Volviendo a la cuestión de la obra de arte como obra procesual, el pensador alemán ofrece una definición que podría resumir adecuadamente la cuestión: “Las obras de arte son lo hecho que llegó a ser más que sólo hecho” [239]. Antes subraya que la diferencia entre el producto y la producción, en el arte es “enfática”, y es ello lo que permite reivindicar la autonomía de la obra. No obstante, la definición señala una doble vertiente de la obra; por un lado, es obvio que en cuanto artefacto, es un objeto hecho, producido materialmente, pero por otro, este aspecto no puede dar cuenta de toda su dimensión estética. La obra de arte, en su devenir y por medio de su ley formal y su autonomía, logra liberarse de la dependencia de la producción y de la empiria. Esta liberación provoca que una obra sea algo más que sólo un producto. Dicho de otra forma por el propio Adorno, “el concepto de artefacto, al que «obra de arte» traduce, no alcanza por completo a lo que una obra de arte es” [239].

1.1.2.5 Forma y contenido

La crítica de la separación entre forma y contenido es ciertamente anterior a Adorno. Los formalistas rusos ya advirtieron del error de dicha división, al menos entendiéndola de forma estricta y esencialista [Todorov, 1980]. Por otro lado, la acusación a Adorno de ser un pensador hiperformalista ha sido bastante recurrente entre sus críticos. Con lo dicho hasta ahora, y teniendo en cuenta el perfil profundamente dialéctico y complejo del pensamiento adorniano, parece un tanto osado acusarlo de formalista o reduccionista, al menos de forma tan rotunda. Parece obvio que, en este contexto dialéctico, debe pensarse la forma como contenido, y viceversa. Ambos deben ir necesariamente de la mano, y así es como el propio Adorno lo enuncia. “Contra la división banal del arte en forma y contenido, hay que insistir en su unidad” [199]

Ya en el inicio de su reflexión en torno a esta cuestión encontramos una consideración igualmente elocuente como para no realizar dichas acusaciones tan a la ligera. “Hay que pensar esta categoría [la forma] no sólo contra el contenido, sino a través de él para que no sea víctima de esa abstracción mediante la cual la estética se suele aliar con el arte reaccionario” [190] La idea de pensar la forma *a través* del contenido es fundamental para evitar divisiones artificiales y estancas entre los

dos conceptos. Adorno advierte, además, cuál es el peligro de enfocar el problema exclusivamente desde la perspectiva de la forma: la abstracción y el arte reaccionario. Según el pensador alemán, la forma es quien posibilitó la totalidad y autonomía del arte, y como tal, es fundamental en la formación del arte. Más aún, la forma es un elemento esencial en el arte, como lo señala criticando a Lukács [192]. Sin embargo, “el arte (...) no es idéntico simplemente a la forma” [190].

El concepto de forma irreflexivo que resuena en toda la cháchara sobre el formalismo contrapone la forma a lo poetizado, a lo compuesto, a lo pintado, como organización distinguible de eso. De este modo, la forma le parece al pensamiento algo impuesto, subjetivo, arbitrario, mientras que sólo es sustancialmente donde no ejerce violencia sobre lo formado, donde se alza desde lo formado. Pero lo formado, el contenido, no son objetos exteriores a la forma, sino los impulsos miméticos que lo atraen a ese mundo de imágenes que es la forma. Los innumerables y dañinos equívocos del concepto de forma se deben a su ubicuidad, que induce a llamar *forma* a todo lo artístico en el arte. [192]

Aquí nos previene pues, otra vez, de reducir la forma a contenido, convirtiéndolo a ésta en algo accesorio y exterior respecto al contenido que sería el verdadero núcleo de la obra. Según Adorno, en cambio, el contenido descansa en la forma, no existe contenido sino *en* la forma. Aunque ello nos haga prevenir cualquier tentativa formalista que obvie lo formado y olvide el carácter dialéctico de la obra.

De acuerdo con su propio concepto la forma es sólo forma de algo, y este algo no puede convertirse en una mera tautología de la forma. Pero la necesidad de esta relación de la forma con su otro socava la forma; ésta no puede prosperar frente a lo heterogéneo, pues quiere tanto lo puro como necesita lo heterogéneo. [294]

La posición dialéctica obliga al pensador alemán a realizar continuas matizaciones a sus aseveraciones, tratando de buscar puntos intermedios entre los diferentes polos —forma y contenido en este caso— sobre los cuales va oscilando. De modo que pese a que el contenido debe descansar en la forma ello no debe provocar el menosprecio del contenido o lo heterogéneo; es parte sustancial de la obra —contra el formalismo— aunque no su determinación —contra el arte comprometido—.

El éxito estético depende esencialmente de si lo formado es capaz de despertar el contenido condensado en la forma. En general, la hermenéutica de las obras de arte es la traducción de sus aspectos formales a contenidos. Sin embargo, las obras de arte no los obtienen directamente, como si simplemente tomaran el contenido de la realidad. En contenido se constituye en un contramovimiento. [189]

La forma señala, por otro lado, algo que es primordial para entender la teoría estética general de Adorno, a saber, que la obra de arte es algo mediado, no inmediato. Este punto será importante más adelante en el problema del kitsch y la industria cultural, pero está íntimamente ligado a la cuestión de la forma.

La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato. Si la forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual éstas llegan a ser obras de arte, equivale a la mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí mismas. La forma es mediación en tanto que relación de las partes entre sí y con el todo y en tanto que elaboración de los detalles. Desde este punto de vista, la elogiada ingenuidad de las obras de arte resulta ser hostil al arte. Lo que en ellas aparece intuitiva e ingenuamente, su constitución como algo coherente, íntegro y que se ofrece inmediatamente, se debe a que están mediadas. [194-195]

Vemos cómo aquí sigue una vez más un esquema hermenéutico. La idea de mediación es fundamental en la hermenéutica debido a que se postula que toda relación entre la obra y el receptor está filtrado por la interpretación. Asimismo, la mediación entre el todo y las partes evoca rápidamente la idea de “círculo hermenéutico” de Hans-Georg Gadamer. Todo ello sirve como crítica a la idea de recepción ingenua e inmediata de una obra, idea que tiene cierto peso en algunas formas de la posmodernidad y apologías de la industria cultural. En la recepción de una obra hay un trabajo a efectuar por el receptor para llegar a apropiarse la obra, lo cual nos hace ver por qué las obras de arte son objetos simbólicos complejos. Pero la mediación también marca la distancia del arte sobre la empiria, sobre el cual ya se ha dicho algo anteriormente.

El arte adopta su posición respecto de la empiria precisamente mediante su distancia a ella; en ella, las contradicciones son inmediatas y simplemente se separan; su mediación que en sí está contenida en la empiria, se convierte en el para-sí de la consciencia mediante el acto de retirarse que el arte lleva a cabo. [196]

En la confusión de estos dos campos está, en gran medida, el problema en torno al realismo socialista y la crítica de Adorno a las posiciones más cercanas a la doctrina Zhdánov, núcleo de las posiciones realistas más burdas y reduccionistas.

Las obras de arte son objetivas de acuerdo con su propia constitución, y son espirituales debido no sólo a su génesis en procesos espirituales; de lo contrario, no se pueden distinguir del comer y del beber. No tienen objeto los debates estéticos contemporáneos, iniciados en el bloque oriental, que confunden la supremacía de la ley formal como algo espiritual con una concepción idealista de la realidad social. Sólo en tanto que espíritu el arte es la contradicción a la realidad empírica que se mueve hacia la negación determinada de la organización existente del mundo. Hay que construir

dialécticamente el arte en la medida en que el espíritu es inherente a él sin que el arte lo posea o lo garantice como algo absoluto. [457]

Ya se ha dicho que la ley formal es el concepto nuclear —aunque no suficiente— de un obra de arte en la estética de Adorno. Dicho concepto, no obstante, no debe confundirse con el concepto de forma en general. Como ya ha sido mencionado, la ley formal del arte es “su ley de movimiento”, lo cual pone énfasis en el carácter móvil y dialéctico de este esquema de pensamiento. Con todo, como ya sabemos, debe evitarse cualquier pretensión por definir el arte esencialmente a través de esa categoría, ya que Adorno pone en marcha su pensamiento a partir de la idea de la indefinición del arte.

Ninguna categoría individual que seleccionemos (ni siquiera la categoría estética central de la ley formal) nombra la esencia del arte y basta para enjuiciar sus productos. Al arte le pertenecen esencialmente determinaciones que contradicen su concepto fijo en la filosofía del arte [17]

Observamos de nuevo que en el centro de la estética moderna hay una aporía, una contradicción (determinaciones esenciales que contradicen su concepto) que hace imposible cualquier intento de definir el arte esencialmente, pero que al mismo tiempo, pone en marcha todo el mecanismo dialéctico que posibilita, a su vez, el enorme desarrollo del arte moderno. Es así como el arte se sitúa en tensión continua entre dos polos.

La ley formal autónoma de las obras exige la objeción contra la logicidad, que empero define a la forma como principio. Si el arte no tuviera nada que ver con la logicidad y con la causalidad, marraría la relación con su otro y discurriría en vacío a priori; si las tomara al pie de la letra, cedería a su hechizo; sólo mediante su carácter doble, que genera un conflicto permanente, el arte se escapa por poco al hechizo. [187]

El arte moderno aparece así como una lucha entre el vacío, el arte caprichoso, el *l'art pour l'art*, y la integración con el mundo administrado, la cooptación. La definición del arte sólo podría realizarse a partir de cada obra específica, cosa que imposibilita, evidentemente, una definición general. La fuerza de cada obra descansa en su propia ley, ley que como ya se ha dicho es particular en cada caso. “La ley formal de una obra de arte es que todos sus elementos y su unidad tienen que estar organizados en conformidad con su propia constitución específica” [405]

Por otro lado, la ley formal es el elemento mediador por excelencia en la obra de arte; es a través de su mediación el modo en que los materiales, impulsos y cualquier otro elemento extraestético se integran en la obra [20]. En su relación con la autonomía, la ley formal es la categoría que posibilita dicha autonomía, ya que es

sustitutiva de la autoridad de las obras culturales, y representa una suerte de nueva autoridad moderna. La autoridad de la obra pasa así de estar en un elemento sagrado a estar en la propia obra, en su ley formal, lo cual marca un fenómeno doble interrelacionado: la secularización y la autonomía de la obra de arte. Algo similar ocurre con el problema del arte social o comprometido, cuestión que desarrollaremos más en el punto 2.1; todo compromiso debe pasar por la ley formal si no quiere quedarse en un elemento extraestético y sin integrarse en la obra. Todo compromiso que obvie y se contraponga a la ley formal da un resultado artístico burdo, ajeno al arte en sentido propio [130].

En el carácter doble de la obra de arte, la obra como cosa —parte de la empiria—, y la obra como algo más allá de la empiria, también tiene su papel la ley formal. Y es que las obras de arte son cosas también en virtud de su ley formal. Se podría pensar que la cosidad de las obras de arte, su pertenencia a la empiria, es previa a su constitución como obra de arte, es decir, que un objeto dado es en primera instancia un objeto empírico y si acaso después se convierte en obra de arte; muy al contrario, el pensador alemán defiende que el carácter cósmico de una obra de arte también está mediado por su ley formal, de modo que su cosidad se deriva de su carácter estético y no al revés.

La cosificación es esencial a las obras y contradice a su esencia de algo que aparece; su carácter de cosa no es menos dialéctico que su intuitividad. Pero la objetivación de la obra de arte no es (como decía Vischer, que ya no estaba seguro de Hegel) lo mismo que su material, sino resultado del juego de fuerzas en la obra, emparentado con el carácter de cosa en tanto que síntesis. Hay alguna analogía con el carácter doble de la cosa kantiana en tanto que un en-sí transcendente y un objeto constituido subjetivamente, la ley de sus apariciones (...) En la medida en que las obras de arte son obras, son cosas, objetualizadas en virtud de su propia ley formal. Que en el drama la cosa misma sea la interpretación, no el texto impreso; en la música, lo que suena y no las notas, da testimonio de lo precario del carácter de cosa en el arte, sin que por eso la obra de arte se libere de su participación en el mundo de las cosas. [138]

Este punto será esencial para realizar una crítica a la teoría del fin del arte de Danto en el punto 2.4.1. del bloque II. Esta crítica no hace sino visualizar la falacia de tratar de dividir de forma dualista a la obra de arte como objeto y como arte; dichos aspectos se dan, como se ve, de forma integrada a través de la ley formal, de modo que, tal y como sucede con la forma y el contenido, su separación radical no lleva sino a malentendidos. Como trataremos de demostrar más adelante, algunas de las ideas fuertes de la estética posmoderna descansan en ese malentendido.

La cuestión de la ley formal también se cruza con el tema recurrente en Adorno de la industria cultural. Adorno niega que la reproductibilidad técnica, la industrialización del arte, haya entrado directamente en el corazón del arte, es decir, en la ley formal. Dicha creencia está muy extendida en el capitalismo avanzado y es una de las ideas más fuertes de la posmodernidad estética. Y el argumento fundamental es que los procedimientos industriales están separados del arte y que si la integración sucede es siempre del arte hacia la industria, y no al revés, al menos si hablamos del arte en sentido propio.

Donde el arte autónomo absorbió los procedimientos industriales en serio, éstos fueron exteriores a él. La reproductibilidad masiva no se ha convertido para el arte en una ley formal inmanente, como cree la identificación con el agresor. Incluso en el cine, los momentos industriales y estético-artesanales se separan bajo la presión social y económica. La industrialización radical del arte, su adaptación total a los estándares técnicos alcanzados, colisiona con lo que el arte se opone a la integración. [287]

Como veremos más adelante, la teoría de la cooptación defiende justamente lo contrario, a saber, que la industria ha entrado en el corazón del arte contemporáneo pervirtiendo a éste y sustrayéndole su carácter opositivo/moderno. De alguna forma, la teoría de la cooptación comparte con Adorno el hecho de que la industrialización radical del arte choca con los postulados fundamentales del arte moderno, pero desde su posición cínica, cuestiona la idea de que dicha oposición sea posible ya en el capitalismo avanzado.

Como ya se ha ido sugiriendo a lo largo de las últimas páginas, el problema de la forma y el contenido está siempre amenazado, por un lado, por el problema del formalismo y el *l'art pour l'art*. La estética adorniana y su énfasis en la ley formal, que como ya se ha visto, no es exactamente lo mismo que la forma, han sido no pocas veces acusadas de formalistas y apologetas del arte por el arte. El recorrido hecho hasta ahora puede resultar suficiente para poner en duda dicha aseveración pero, en cualquier caso, no está de más analizar directamente lo dicho por el pensador alemán en relación a esta cuestión.

Ya se ha señalado que no es adecuado confundir la autonomía del arte con el arte por el arte. La defensa de la autonomía del arte, al menos hecha del modo que lo hace Adorno, no trae consigo necesariamente una perspectiva de la obra de arte como lujo burgués de entretenimiento. Muy al contrario, su autonomía es su fuerza tanto contra un arte fetichista como contra un arte comprometido en su sentido más banal. Y es que la independencia de la obra es para Adorno una independencia social.

La independización de la obra de arte frente al artista no es un producto de la megalomanía del *l'art pour l'art*, sino la expresión más sencilla de la constitución de la obra de arte como una relación social que lleva la ley de su propia objetualización: las obras de arte se convierten en la antítesis de la coseidad sólo en tanto que cosas. [224]

La acusación del arte por el arte esconde bajo sí la idea de que el arte es ideológico, y que por tanto, no tiene contenido de verdad alguno. Sin duda, bebe de la larga tradición que sospecha de la creación artística y que proviene, al menos, de la célebre condena a los poetas de Platón. Adorno llega a asumir dicha crítica pero alega que no es un problema exclusivo del arte sino de todo aquello que está mediado socialmente. Por otro lado, este hecho no imposibilita que el arte tenga un contenido de verdad.

Los críticos sociales progresivos reprocharon plausiblemente al programa *l'art pour l'art*, que estaba vinculado a la reacción política, el fetichismo en el concepto de la obra de arte pura, que se basta a sí misma. Lo acertado de este reproche es que las obras de arte, que son productos del trabajo social y están sometidas a la ley formal o generan una, se cierran a lo que ellas mismas son. Por tanto, cada obra de arte podría estar afectada por el veredicto de la falsa conciencia y ser atribuida a la ideología. (...) Pero su fetichismo culpable no basta para despachar a las obras de arte (no basta para despachar nada culpable); pues nada en el mundo mediado socialmente se encuentra fuera de su nexo de culpa. Sin embargo, el contenido de verdad de las obras de arte (que también es su verdad social) tiene como condición su carácter fetichista. [300]

Parece que Adorno rechaza aquí seguir el esquema dualista de la ortodoxia marxista de verdad/ideología y superestructura/infraestructura. Esta cuestión se analizará más en concreto en el apartado dedicado a Marcuse, que es quien recoge y desarrolla más explícitamente este debate, pero también puede decirse en este caso que ambos pensadores siguen una línea similar. Adorno parece admitir que toda obra artística tiene un carácter ideológico, que va ligado al sentimiento de culpa, cuestión que ya ha sido elaborado de la mano de Zamora. No obstante, parece decirnos que dicho carácter ideológico y dicha culpa no son elementos exclusivos de la creación artística sino de todo lo mediado socialmente; es decir, de toda creación humana, ya sea artística, científica o de otro tipo. De nuevo se observa un elemento aporístico, debido a que el contenido de verdad de una obra descansa en su contrario, en su carácter ideológico o fetichista, y no existe una posible solución a favor de uno de los polos. El arte debe hacerse cargo de esa culpa y vivir resistiendo, en permanente tensión por la amenaza fetichista.

El problema, según Adorno, es que la separación que realiza el arte por el arte respecto a la empiria es excesivamente abstracta [313], lo cual deja al arte sin tensión

para oponerse verdaderamente a lo dado, perdiendo así toda posibilidad de incidir socialmente, cuestión que preocupa a Adorno tanto como la cuestión de la autonomía —de hecho, van de la mano—. Por eso no debe confundirse la reivindicación de la autonomía con el arte por el arte; si esta reivindicación se realiza en verdadera oposición respecto a la empiria, su potencial crítico y social es enorme, como ya se ha visto, y todo fetichismo artístico queda anulado.

1.1.2.6 La duración, lo nuevo

Otro de los problemas que aborda Adorno, y que está íntimamente ligado a la estética moderna es la cuestión de la duración de una obra. Ya se ha dicho algo al respecto cuando se ha explicado la obra de arte como proceso. En tanto que la modernidad estética se caracteriza por la movilidad a la que hemos hecho mención constantemente, a esa “eliminación de capas” para decirlo adornianamente, cabe preguntarse hasta qué punto una obra sigue viva a medida que pasa el tiempo. El tema está ligado al problema de lo nuevo, evidentemente. “El conflicto entre lo nuevo y la duración se parece a la *querelle des anciens et des modernes* en el siglo XVII” [44]. Si el arte (moderno) debe aspirar a buscar continuamente lo nuevo, rechazando toda regla, todo precepto y toda forma artística preestablecida, el problema de la caducidad de la obra salta a la palestra rápidamente. Ya hemos dicho algo sobre el arte efímero, tan característico especialmente de las vanguardias, y dicho arte, sin duda, también puede leerse en este sentido. La obra de arte efímera subraya justamente la provisionalidad de las obras, su inscripción al momento de la aparición y su muerte repentina, convirtiéndose en lo que Adorno llama “bien cultural”. Así, para el pensador alemán, el arte en sentido estricto, el arte verdaderamente vivo, no puede ser parte del patrimonio cultural estanco, sino, como ya se ha señalado numerosas veces, algo en permanente transformación, la obra de arte como devenir. Cuando esa capacidad de transformación y renovación cesa, se puede decir que la obra de arte muere.

Para trazar el problema de lo nuevo, Adorno parte una vez más de una contradicción. Por un lado, la verdad de lo nuevo carece de intención; por otro, su motor es la reflexión [43]. Es bastante evidente que a partir de la modernidad, con la ruptura de la preceptiva clasicista, el contenido reflexivo y teórico del arte ha ido en aumento progresivamente. Se pueden mencionar numerosos artistas (Wassily Kandinski), músicos (Arnold Schönberg) y escritores (Henry James) modernos como ejemplos de personalidades que produjeron notables aportaciones en el campo de la teoría y crítica del arte. Pero quizá el ejemplo más claro para tener conciencia de la importancia de la reflexión teórica en el arte moderno son las vanguardias, y

muy en especial, la importancia que adoptaron los manifiestos en sus diferentes corrientes. Más allá de su profundidad teórica, el hecho de que los manifiestos tuvieran semejante peso en los inicios del siglo XX indica la creciente teorización en el campo del arte. Dicha cuestión lo abordaremos más en detalle cuando analicemos en pensamiento estético de Danto, pensador que defiende que con el advenimiento del arte contemporáneo, el arte ha devenido en filosofía. En todo caso, lo que a Adorno se refiere, interesa señalar que paralelamente a esta vertiente teórica, el pensador alemán señala otro aspecto como engendrador de lo nuevo; lo carente de intención. Es decir, como ya se ha dicho anteriormente cuando se ha mencionado el tema de la muerte de autor, en el arte moderno, el autor no puede dominar completamente su obra, por muy reflexiva y concienzuda que sea. A la vez que su aspecto teórico, el arte moderno tiene un aspecto azaroso, casual, elemento que hace a una obra imprevisible a priori. Obviamente, con el conocimiento teórico no basta, la profundidad reflexiva no garantiza que una obra dada sea estéticamente valiosa. Ello tiene que ver también con la autonomía del arte y su separación respecto a la reflexión filosófica. Como ya se ha dicho siguiendo a Wellmer, la diferencia entre el conocimiento discursivo y no-discursivo señala la distancia entre el arte y la filosofía, cuestión que está muy presente también en el texto de Adorno sobre Beckett y la diferencia que existe entre éste y Sartre. De modo que ni la ingenuidad —inmediatez— ni la intención deben dominar en el arte moderno; el arte no es ingenuo porque necesita de una manifiesta complejidad teórica, pero al mismo tiempo tampoco puede estar totalmente controlado por su autor. En esa nueva aporía se mueve la dialéctica entre lo nuevo y la duración. El ejemplo que pone Adorno como artista consciente pero a la vez reactivo a la intención es justamente Beckett, el cual es conocido por su aversión a realizar interpretaciones de su propia obra.

La negativa de Beckett a interpretar sus obras, unida a su conciencia extrema de las técnicas, de las implicaciones de los materiales, del material lingüístico, no es una aversión meramente subjetiva: con el incremento de la reflexión y mediante su fuerza incrementada, se oscurece el contenido en sí mismo. Por supuesto, eso no exonera objetivamente de la interpretación, como si no hubiera nada que interpretar; contentarse con eso es la confusión que hace que se hable de absurdo. [43-44]

Ya se ha dicho algo al respecto anteriormente, pero queda claro que la crisis del sentido que acaece con el arte moderno no debe confundirse con un no-sentido absoluto, con la antítesis del sentido, la cual no sería sino un nuevo sentido invertido. De ello nos previene continuamente Adorno en su lectura de Beckett, evitando la fácil tentación por calificar a todo el arte moderno como incomprensible y opaco, y zanjar así la cuestión. La opacidad del arte moderno ofrece en el

caso de Adorno la posibilidad de realizar la que es probablemente la reflexión en torno al arte más compleja y profunda que se ha hecho desde Hegel, de modo que no parece muy adecuado desechar el debate en torno al arte moderno alegando que toda ella es incomprensible e irracional, como todavía a menudo se hace con excesiva ligereza.

Adorno defiende, pues, que tras el clasicismo y con el desarrollo de la modernidad la categoría de duración entra en crisis.

El esfuerzo de crear obras maestras duraderas está quebrantado. Lo que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición en la que conservarse. Para esto hay tanto menos motivo si se repara en que muchísimo de lo que alguna vez estuvo provisto de los atributos de la duración (a eso entendía el concepto de clasicidad) ya no abre los ojos: lo duradero desapareció y se llevó consigo a la categoría de duración. [44]

La apoteosis de lo nuevo provoca la crisis de la tradición y de la duración. El clasicismo propugnaba unos valores estéticos fijos, eternos, de modo que aquellas obras que con más exactitud se ajustaran a esos valores eran duraderas, es decir, se convertirían en obras maestras, clásicas. Adorno pone en duda, no obstante, la posibilidad de unas obras de arte modernas clásicas, ya que sería un contrasentido. Además, señala que las obras no tienen poder alguno sobre la duración, sino que se establece a partir de la relación entre las obras y el estado de cosas. No en vano, aquellas obras que buscan lo permanente deliberadamente tienen más posibilidades de quedarse obsoletas rápidamente [45]. El ejemplo que utiliza, como ya se ha mencionado, es uno ya clásico cuando se trata de estas cuestiones: *El Quijote* de Cervantes. El que es probablemente la novela más clásica de la historia de la literatura surgió “de una intención efímera como parodia de las novelas de caballerías” [45], sin vocación alguna de convertirse en obra maestra.

Los períodos productivos parecen no pensar en la idea de duración. Probablemente, esta idea sólo es importante donde la duración se ha vuelto problemática y las obras de arte se aferran a ella ante el sentimiento de su debilidad latente. [45]

Se menciona aquí una paradoja harto interesante. Por un lado, la posibilidad que surge por medio de la reproductibilidad técnica del aumento de la durabilidad del arte⁸: por otro, la decadencia de la duración ya explicada [46]. De modo que conviene diferenciar entre la durabilidad y la duración del arte. La durabilidad correspondería a la posibilidad técnica de registrar, en un formato duradero, una obra determinada. La duración, la posibilidad de que una obra de arte perdure en el

⁸ Pensemos especialmente en las “artes del tiempo” (las artes escénicas, la música), las cuales pueden quedar registradas por medio de grabaciones.

tiempo *como arte*. La durabilidad no garantiza, por consiguiente, la duración de una obra, ya que tal cosa no depende del aspecto técnico-material, sino de su propio carácter artístico.

Lo nuevo se alimenta de lo caduco, de la muerte, y es ahí donde entra en juego la dialéctica entre el arte y el antiarte, la cual es esencial para entender el arte moderno, a diferencia del clasicismo.

Si el arte es secularización de la transcendencia, toma parte en la dialéctica de la Ilustración. El arte se ha enfrentado a esa dialéctica con la concepción estética del antiarte; el arte ya no es pensable sin ese momento. Esto no significa sino que el arte tiene que ir más allá de su propio concepto para serle fiel. Pensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión de verdad. [46]

La presión que ejerce el antiarte sobre el arte empuja a éste a superar su propio concepto, razón por la cual es imposible definir mediante un sólo concepto determinado el arte moderno. El arte de ser, no es sino el devenir entre el arte y su otro, y de ahí su movilidad y la crisis de la duración. Es por eso que el arte moderno debe ir constantemente contra sí mismo de forma radical. De lo contrario, se queda en un conservadurismo autocomplaciente que frena la posibilidad de un nuevo arte. Por eso dice Adorno que “de los peligros del arte moderno, el peor es la falta de peligro” [47].

A menudo se confunde lo nuevo con un hallazgo de tipo técnico, con algo ligado a la pura experimentación. Se citan algunas renovaciones técnicas como ejemplos en la historia del arte de aparición de lo nuevo: la perspectiva en las artes plásticas, el flujo de conciencia o el estilo indirecto libre en literatura, el contrapunto en la música etc. No obstante, Adorno desliga el concepto de lo nuevo de estos hallazgos técnicos, situándolo en otro orden.

La relación con lo nuevo tiene su modelo en el niño que busca en el piano un acorde nunca escuchado, intacto. Pero el acorde ya existía; las posibilidades de combinaciones son limitadas; propiamente, todo está ya en el teclado. Lo nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo: de esto adolece todo lo nuevo. [50]

Es recurrente escuchar en los debates artísticos que ha llegado el momento en que todas las posibilidades creativas han sido exploradas ya. No en vano, el problema del fin del arte, cuestión que se analizará en el segundo bloque, bebe directamente de esa idea. Con la llegada del monocromo en la pintura, el hermetismo en la poesía o la disonancia en la música, se habría llegado a los límites propios del arte, no dejando ya espacio para más renovación. Pero la caracterización de lo nuevo hecho

por Adorno nos puede prevenir, ciertamente, de sacar algunas conclusiones demasiado precipitadas. Y es que lo nuevo no surge, como vemos, a partir de una combinación entre unas posibilidades preestablecidas o a partir de meras rupturas técnicas —es decir, en el dominio de lo que sería la apariencia— sino a partir de una voluntad utópica.

Lo que se siente a sí mismo como utopía es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente. De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y en el consuelo. [50-51]

Desde luego, no es casual que la crítica de la utopía y el supuesto fin de los proyectos utópicos coincida con la posmodernidad y el auge de las teorías del fin del arte. En lo nuevo, la utopía converge así con el ocaso.

En tanto que criptograma, lo nuevo es la imagen del ocaso; sólo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía. En esa imagen se reúnen todos los estigmas de lo repugnante y abominable en el arte moderno. Mediante la renuncia irrevocable a la apariencia de reconciliación, el arte moderno se aferra a ésta en medio de lo irreconciliado, conciencia correcta de una época en que la posibilidad real de la utopía (que, de acuerdo con la situación de las fuerzas productivas, la Tierra podría ser el paraíso aquí y ahora, inmediatamente) se une en una cumbre extrema con la posibilidad de la catástrofe total. [51]

Por eso decíamos al principio que el arte moderno se sitúa siempre en el límite, al borde entre el arte y su otro, en crisis permanente.

1.2 Herbert Marcuse

Marcuse fue miembro del Instituto de Investigación Social y una de las personalidades más destacables de la primera generación de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, a diferencia de Adorno y Horkheimer, no volvió a residir en Europa después de su exilio a Estados Unidos a causa de la ascensión del nacionalsocialismo. Con el tiempo, se convirtió en uno de los referentes intelectuales más importantes de lo que se denominó la Nueva Izquierda en los años 60, en especial gracias a su célebre libro *El hombre unidimensional* (1964). Sus reflexiones estéticas fueron recogidas en lo que fue su última gran referencia bibliográfica, *La dimensión estética* (1978), publicada ocho años después de *TE*. El proyecto filosófico-teórico de Marcuse se caracterizó por la crítica al marxismo más ortodoxo y mecanicista y su pensamiento estético no fue una excepción. No en vano, el subtítulo del citado

libro no es otro que *Crítica de la ortodoxia marxista*. Además, como ya se ha dicho, el libro es un gran deudor del pensamiento estético adorniano y, como se verá, sigue la misma senda teórica que la *TE*.

Su formación filosófica oscila entre la fenomenología (Heidegger), el materialismo dialéctico (Hegel, Marx) y el psicoanálisis (Freud), dando a su pensamiento un cariz marcadamente interdisciplinar, cosa, por otra parte, característica del pensamiento producido en la Escuela de Frankfurt. Marcuse trata de analizar las sociedades capitalistas avanzadas, en particular su capacidad de integración toda tentativa subversiva. En ese sentido, es uno de los primeros pensadores, junto con los situacionistas, en plantear el problema de la cooptación, el cual es una de las ideas más fuertes de la estética posmoderna. Por otro lado, una de las singularidades más destacables que se suele citar en relación a Marcuse es su énfasis en la individualidad, en la existencia individual, lo cual siempre se ha tratado como problema en la ortodoxia marxista debido al claro cariz colectivo de éste. Es uno de los elementos críticos de Marcuse con la ortodoxia marxista que señala José Francisco Yvars en su introducción a *La dimensión estética*.

Para Marcuse la transición al socialismo no es inexorable (esto es, no viene exigida por la evolución de las relaciones de producción), pero sí necesaria para el desarrollo total del individuo: sólo la sociedad libre y autoconsciente necesita de un hombre libre y autoconsciente. [Marcuse, 2007, 21]

Siguiendo al pensamiento estético adorniano, para Marcuse el arte representa la oposición a las fuerzas represivas de la sociedad, lo que Adorno llamaría mundo administrado. Es así como se instaura el arte (en su inmanencia) como crítica, como oposición. En palabras de Yvars; “La creación estética detenta el protagonismo en la oposición frente a la razón dominante, puesto que representa un orden distinto, invoca a la sensualidad, a los tabúes de la lógica del beneficio y de la represión” [34]

A diferencia de Adorno, que no centra tanto su análisis a la crítica de la ortodoxia marxista, Marcuse parte por señalar que es en la inmanencia estética donde está el verdadero potencial político del arte, y no tanto en la “relación de producción prevalente” [53] como ocurre con la ortodoxia.

Por «ortodoxia» entiendo la interpretación de la categoría y verdad de una obra de arte en términos de totalidad de las relaciones de producción prevalentes. Específicamente, esta interpretación sostiene que la obra de arte representa los intereses y la visión del mundo de las diferentes clases sociales de manera más o menos precisa. (...). En contraste con la ortodoxia marxista reconozco el potencial político en el propio arte, en la forma estética como tal. [53]

Ello hace que el potencial político del arte esté en su autonomía, justo a la manera que lo explica Adorno. “Sostengo que en virtud de su particular forma estética el arte es en gran medida autónomo frente a las relaciones sociales dadas” [53]. Ese “en gran medida” marca la asunción, por otro lado, de que el arte es un producto social y debe entenderse en el contexto de las relaciones sociales, es decir, no en un marco del arte por el arte.

La estética marxista presupone que todo arte está condicionado en cierto sentido por las relaciones de producción, la situación de clase y demás. Su primera tarea (pero sólo la primera) consiste en el análisis específico de ese «cierto sentido», es decir, de los límites y modos de ese condicionamiento. [67]

Sin embargo, lo que lo diferencia de la ortodoxia, al margen de lo ya dicho, es que el hecho de que el arte sea un producto social no determina el carácter y resultado de la obra arte, como sí sucede en la ortodoxia. De ahí ese “en cierto sentido”. Son los propios mecanismos de la obra de arte, y no lo representado, los que son capaces de “subvertir la conciencia dominante, experiencia normal” [53]. Este punto puede relacionarse directamente con el problema, ya citado previamente y desarrollado esencialmente por los formalistas, del extrañamiento.

El grado en que la distancia y extrañamiento de la praxis constituyen el valor emancipatorio del arte resulta particularmente evidente en aquellas obras literarias que parecen acercarse a la praxis mencionada. Walter Benjamin siguió esa pista en las obras de Poe, Baudelaire, Proust y Valéry. [71]

Así, el arte tiene como objetivo, entre otras cosas y de la mano del extrañamiento, minar la conciencia cosificada y luchar contra la reificación, uno de los procesos que más desarrollo e importancia adquiere, según la tradición marxista —Lukács en adelante— en el capitalismo tardío. Ya en el prefacio subraya este hecho cuando habla de que arte puede ser revolucionario en un sentido doble. Por un lado, desde un punto de vista estilístico-técnico, que él considera secundario. Por otro, y es ahí cuando el arte es verdaderamente revolucionario, cuando es capaz de subvertir la conciencia.

Además, una obra puede considerarse revolucionaria cuando, en virtud de la transformación estética, representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación).

En este sentido toda auténtica obra de arte debería ser revolucionaria, esto es, subversiva de la percepción y comprensión, una denuncia de la realidad establecida, la manifestación de la imagen de la liberación. [64]

Igualmente, siguiendo la línea adorniana en relación al arte como algo mediado, indica que el contenido del arte se instaura por medio de la forma.

El *Woyzeck* de Büchner, el teatro de Brecht, pero también las novelas y narraciones de Kafka y Beckett son revolucionarios en razón de la forma dada al contenido. En efecto, el contenido (la realidad establecida) aparece en esas obras enajenado y mediatizado. La verdad del arte consiste precisamente en esto: el mundo en realidad es como aparece en la obra de arte. [55]

Así es como Marcuse identifica la obra auténtica con la obra revolucionaria. Más allá de las opiniones políticas de cada autor, Marcuse cree que para ser revolucionaria una obra debe ser auténtica, es decir, capaz de subvertir la realidad establecida y la conciencia cosificada. Por eso es conveniente distinguir, una vez más, la precedencia de clase y las intenciones del autor por un lado, y el resultado estético.

El carácter progresista del arte, su contribución a la lucha por la liberación no puede medirse por el origen social de los artistas ni por el horizonte ideológico de su clase. Tampoco puede determinarse por la presencia (o ausencia) de la clase oprimida en sus obras. El criterio para juzgar el carácter progresista del arte se encuentra únicamente en la propia obra entendida como un todo: en aquello que expresa y en la manera de hacerlo. [70]

Esta tesis implica que la literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para «la revolución». La literatura se puede llamar con pleno sentido revolucionaria sólo en relación a sí misma, como contenido convertido en forma. El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada, huidiza. Cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, en mayor medida reduce el poder de extrañamiento y los transcendentales objetivos radicales de cambio. En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud que en las representaciones didácticas de Brecht. [55]

Con todo, se puede decir que en este punto va un poco más lejos que Adorno, que no plantea tan explícitamente el problema del arte en sentido revolucionario. Y es que Marcuse defiende que este proceso se da a lo largo de toda la historia, no es exclusivo de la modernidad; toda obra auténtica, ya sea clásica o moderna, debe tener esa misma capacidad estructural de subversión. El claro cariz historicista en Adorno, especialmente en relación a la ruptura entre el clasicismo y la modernidad, queda mitigado así en el caso de Marcuse. “Son, empero, expresiones y manifestaciones históricas específicas de la misma esencia transhistórica del arte” [55]

Marcuse llama a la concepción estética de la ortodoxia marxista la “interpretación del arte como ideología”. Es decir, para dicha doctrina, los objetos artísticos son

parte de la ideología, en sentido marxista; es decir, parte del enmascaramiento de las condiciones de explotación de base. Dicho de otra forma, el arte sería constituyente de la falsa conciencia, y como tal, algo contra el cual hay que luchar en pos del incremento de la conciencia de clase y las condiciones para la revolución. Marcuse, junto con otros críticos de la ortodoxia (como Gramsci y el propio Adorno) tratan de romper con la relación marxista mecánica entre superestructura e infraestructura, según la cual todo elemento de la superestructura es ideológico y por tanto, llamado a ser desenmascarado.

La forma estética constituye la autonomía del arte frente a «lo dado». Sin embargo, esta disociación no origina «falsa conciencia» o mera ilusión, sino, por el contrario, una contraconciencia: la negación de la mentalidad realista y conformista. [63]

Dicha crítica lo pone en marcha además a partir de una relectura de Marx y Engels, más que como crítica de sus postulados. La rigidez del esquema binario habría sido dado posteriormente.

En contraste con las formulaciones dialécticas de Marx y Engels, este concepto [superestructura-infraestructura] ha cristalizado en un esquema rígido, habiendo tenido esta esquematización graves consecuencias para la estética. Implica una noción normativa de la base material entendida como verdadera realidad y cierta devaluación política de los factores no-materiales, en particular de la conciencia individual y el subconsciente y de su función política. Esta función puede ser tanto regresiva como emancipatoria, en ambos casos puede llegar a constituir una fuerza material. Si el materialismo histórico no toma en consideración el papel de la subjetividad, adquiere los tintes de materialismo vulgar. [58-59]

De modo que, por un lado, los elementos superestructurales no son necesariamente regresivos o ideológicos, y por otro, pueden llegar a constituir una fuerza material. Dicho de otra forma, la superestructura no es un mero reflejo distorsionado de la base material, sino que puede llegar a tener una función fundamental en la transformación social. Este punto tiene vital importancia en lo que se refiere a la cultura y el arte, que son superestructurales, ya que, siguiendo lo dicho hasta ahora, bajo el punto de vista materialista ortodoxo no hay lugar para la verdad en el ámbito de la cultura y el arte; la verdad queda reservada para la infraestructura.

Sin embargo, esta concepción meramente ideológica del arte se está discutiendo con creciente intensidad. Parece que el arte como tal arte exprese una verdad, una experiencia, una necesidad que, aunque no penetre en el dominio de la praxis radical, sea todavía componente esencial de la revolución. Desde ese punto de vista, el supuesto básico de la estética marxista-

ta, esto es, su interpretación del arte como ideología y el énfasis en el carácter de clase de éste, se convierten de nuevo en objeto de reexamen crítico. [Marcuse, 2007, 57]

En el caso de Adorno ya se ha visto que caracteriza la verdad estética como verdad de forma sensible, sin concepto, en contraste con la verdad abstracta del conocimiento discursivo. Marcuse trata de aportar, pues, una relación mucho más dialéctica que la de la ortodoxia entre la superestructura y la base material. Pese a admitir la conexión directa entre los dos ámbitos, añade que “[el arte] puede ir detrás de la transformación social o anticiparla” [58]. Esta doble posibilidad abre el camino para que la conexión entre los dos ámbitos no sea puramente mecánica, es decir, para que las relaciones de producción no determinen de antemano el arte. La relación entre el arte y la clase se establece directamente, de forma que el arte expresa la conciencia de la clase en ascenso [58]. Ello significa, por ejemplo, que durante el paso de las sociedades feudales a la hegemonía burguesa el arte expresó la conciencia de la burguesía, clase en ascenso de la época, y de ahí la supremacía de ese tipo de arte, como la novela del XVIII-XIX por ejemplo. Nótese que la formulación exacta de Marcuse habla de una clase “en ascenso”, no una clase establecida y predeterminada. Esa formulación aporta una movilidad que permite que dicha conciencia expresada por el arte no sea una conciencia estanca sino en cierta medida anticipatoria, en la medida en que no corresponde a una clase hegemónica todavía. Para entender este proceso es interesante detenerse en un concepto de otro teórico marxista, Lucien Goldmann, que se acerca mucho a lo explicado por parte de Marcuse. Dicho concepto es “la conciencia posible”, y puede dar muy buena cuenta de la forma en que representa el arte la conciencia desde un punto de vista marxística-dialéctico.

He traducido al francés por «conciencia posible» un término familiar de la literatura marxista alemana, el *Zugerechte Bewuzsstein*. Literalmente, puede traducirse como «conciencia calculada» por el investigador, el sociólogo, el economista, en referencia a tal o cual grupo social.

Por citar un ejemplo, es el concepto al que se refería Marx en el célebre pasaje de *La sagrada familia* en que explicaba que no se trata de saber lo que piensa tal o cual proletario, ni siquiera todos los proletarios juntos, sino cuál es la conciencia de clase del proletariado. Es la gran distinción entre conciencia real y conciencia posible. [Goldmann, 1980, 10]

Tanto Marcuse como Goldmann critican así la concepción de una conciencia real, que en las investigaciones sociales ha sido la dominante [Goldmann, 1980, 11]. La idea de conciencia posible rompe de esta forma con el mecanicismo de la ortodoxia marxista, que tendía a equiparar la base con la conciencia real. Se trata, pues, de una crítica al excesivo materialismo y una reivindicación de la dialéctica que hace posible precisamente la idea de conciencia posible.

Paralelamente, Marcuse enlaza la vanguardia política (el proletariado) con la vanguardia estética mediante una crítica de la conciencia real del proletariado —aunque él no emplee exactamente esa terminología—, elementos que bajo la ortodoxia marxista están en contradicción.

Por otro lado, Marcuse advierte que el marxismo cayó en la cosificación que denunciaba en origen, tratando toda subjetividad como falsa conciencia y estableciendo una relación dependiente y reificadora de la subjetividad. Dicho reduccionismo es uno de los caballos de batalla de toda la empresa filosófica marcusiana, en especial, su reivindicación de la conciencia individual y el potencial revolucionario subjetivo [59]. Así es como él reivindica una subjetividad liberadora, subjetividad que invoca el verdadero arte.

Sugeriré la siguiente tesis: las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación a la bella ilusión (*schöner Schein*) de la liberación se fundamenta precisamente en las dimensiones en las que el arte *trasciende* su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y el comportamiento preservando sin embargo su arrolladora presencia. [61]

Sin duda, como Adorno, Marcuse no obvia el hecho de que todo arte tiene una procedencia social, pero viene a decir que su carácter artístico, es decir, su esencia en cuanto a objeto artístico, no está ahí, sino en su capacidad de transcendencia. Y la conexión con Adorno queda patente cuando caracteriza la relación entre la esfera del arte y el mundo empírico.

El arte crea el reino en el que se hace posible la subversión de la experiencia propia del arte: el mundo forjado por el arte es reconocido como una realidad que aparece negada y deformada en la sociedad dada. Esta experiencia culmina en situaciones extremas (de amor y de muerte, de culpabilidad y fracaso, pero también de alegría, felicidad y satisfacción) que hacen saltar en pedazos la realidad en nombre de una verdad normalmente negada y siempre ignorada. [61]

La idea del arte como negación del mundo administrado es central, como hemos visto, en el caso de Adorno, y sucede lo mismo en el caso de Marcuse. La verdad del arte, además, se sitúa precisamente en esa contradicción con la “sociedad dada”. Es otra forma de explicar el arte como resistencia, el modo de arte característico de los teóricos frankfurtianos. Así es como se llega a la capacidad del arte de realizar una “crítica institucional” —de forma inmanente—, el cual es uno de los puntos determinantes para entender la teoría de la vanguardia de Bürger, como veremos más adelante. “La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, de otra sensibilidad, que desafían abiertamente la racionalidad

y sensibilidad asimiladas a la sin instituciones sociales dominantes” [Marcuse, 2007, 61]. Con todo, siguiendo una vez más el argumentario de su colega, Marcuse reconoce que pese a su negatividad, todo arte tiene un elemento afirmativo.

Bajo el dominio de la forma estética la realidad dada se *sublima* necesariamente: el contenido inmediato queda estilizado, los «datos» se remodelan y se ordenan de nuevo de acuerdo con las exigencias de la forma artística, que requiere que incluso la representación de la muerte y la destrucción invoquen la necesidad de esperanza —una necesidad enraizada en la nueva consciencia incorporada en la obra de arte.

La sublimación estética promueve el componente afirmativo, reconciliador del arte, si bien es al mismo tiempo vehículo de la función crítica, de negación, de éste. [61]

Observamos aquí de nuevo la dialéctica entre la negatividad y lo afirmativo del arte. El tono de las formulaciones de ambos, sin embargo, es manifiestamente diferente. Mientras que Adorno advierte del problema de la negación absoluta (Auschwitz) a la vez que subraya, siguiendo a ello, el problema de la culpabilidad del elemento afirmativo del arte —como ya se ha analizado de la mano de Zamora—, Marcuse adolece de esta vertiente crítica y pone mucha más énfasis en el elemento utópico.

La transcendencia de la realidad inmediata hace añicos la cosificada objetividad de las relaciones sociales establecidas y abre una nueva dimensión de experiencia: el renacer de la subjetividad rebelde. Así, sobre la base de la sublimación estética, tiene lugar una *desublimación* en la percepción de los individuos —en sus sentimientos, juicios, pensamientos; una desautorización de las normas, necesidades y valores dominantes. Con todos sus rasgos afirmativo-ideológicos, el arte continúa siendo una fuerza disidente. [61-62]

Sin detenerse demasiado en la cuestión de la sublimación del arte, Marcuse subraya que todo arte es desublimador de forma inmanente, en la medida en que estalla la cosificada objetividad y abre la vía hacia la disidencia. Por otro lado, Marcuse define “forma” en un sentido muy adorniano.

Podemos definir provisionalmente la «forma estética» como el resultado de la transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma: un poema, obra teatral, novela, etc. [62]

La separación radical entre forma y contenido no cabe tampoco aquí, ya que no puede entenderse el contenido estético sino a partir de su transformación en forma estética. A menudo se menosprecian estos planteamientos como “formalistas”, pero lo dicho hasta ahora debería servir para entender que el mentado formalis-

mo, en el caso de los teóricos de Frankfurt, nada tiene que ver con un *l'art pour l'art* o con una consideración del arte como “consuelo dominical”. Ya se ha dicho anteriormente, pero no estaría demás recordar que, en este sentido, conceptos como el flujo de conciencia o el estilo indirecto libre no son los componentes exclusivos del concepto de forma; dicho concepto va a lo más profundo del arte y la vida. Este punto será esencial para refutar posteriormente la idea de agotamiento formal del arte.

La transformación estética se consigue a través de una remodelación del lenguaje, la percepción y la inteligencia tal que éstos terminen por revelar la esencia de la realidad en su apariencia: las potencialidades reprimidas del hombre y la naturaleza. La obra de arte, por consiguiente, re-presenta la realidad a la vez que la denuncia. [62]

El doble carácter de la obra de arte como representación y como resistencia (denuncia) aparece otra vez, como se ve, en Marcuse, así como el énfasis en la articulación del contenido como forma y de la inmanencia de la obra.

La función crítica del arte, su contribución a la lucha por la liberación, reside en la forma estética; una obra de arte es auténtica o verdadera no en virtud de su contenido (por ejemplo, la representación «correcta» de las condiciones sociales), ni tampoco por su forma «pura», sino por el contenido convertido en forma. [62]

Observamos una vez más la posición intermedia, dialéctica, entre el contenido y la forma. No se trata de un puro formalismo ni del contenido como núcleo de la estética. Y esta concepción de la forma está ligada con otros dos elementos fundamentales en la concepción frankfurtiana del arte: autonomía y verdad.

Forma estética, autonomía y verdad está interrelacionadas. Cada una de ellas constituye un fenómeno histórico-social, y cada una *trasciende* la arena socio-histórica. En tanto que la postrera limita la autonomía del arte, lo lleva a cabo sin invalidar las verdades transhistóricas expresadas en la obra. La verdad del arte descansa en su poder para quebrantar el monopolio de la realidad establecida (por ejemplo, de quienes la establecieron) para *definir* lo que es *real*. En esa ruptura, que consiste en el mayor logro de la forma estética, el mundo ficticio del arte aparece como la verdadera realidad. [63]

Forma, autonomía y verdad son tres problemas centrales en cualquier teoría estética, en especial, en cualquier teoría (post)moderna. El trabajo de cualquier teoría consiste precisamente en resolver las contradicciones y tensiones que surgen entre las tres, o en su caso, delimitar los límites que existen entre unos y otros. Autonomía y verdad parecen, en principio, contradictorios en la medida en que la verdad se establece en la relación entre el conocimiento (epistemología) y la realidad

(ontología); la estética no parece tener cabida en ese contexto, más aún si se reivindica como una esfera independiente —autonomía—. Sin embargo, Marcuse defiende aquí una relación entre la estética y la realidad, según la cual por medio de la autonomía, el arte es capaz de “quebrantar el monopolio de la realidad establecida” [63]. Más que de autonomía pura del arte, se podría hablar, por tanto, de una fuerza que tiende hacia la autonomía, ya que, al igual que Adorno, y siguiendo a la tradición marxista, parte de la base de que la autonomía tiene ciertas limitaciones. Así es como Marcuse dice que la sociedad sigue estando presente en el arte de tres formas diferentes: como materia de representación, como configuración de las posibilidades de lucha y liberación, y como posición específica del arte en la división social del trabajo [70].

La dialéctica consiste aquí en subrayar que el arte necesita de su autonomía, o de su fuerza autónoma, si se quiere, para incidir en la realidad, dado que de lo contrario, nos encontraríamos en una situación de integración del arte por la realidad. Aunque parezca paradójico, no puede entenderse una relación productiva y crítica entre el arte y la realidad si no es desde la autonomía del primero; la alternativa sería, precisamente, la cooptación, es decir, el sometimiento del arte al dominio de la realidad. Es ésta justamente la situación que postula la posmodernidad, como analizaremos en el segundo bloque. Dicha fuerza estética incide sobre los individuos y su subjetividad, como ya ha sido comentado a través del concepto de extrañamiento.

El arte está comprometido con esa percepción del mundo que enajena a los individuos de su existencia funcional y sus prestaciones en la sociedad —está comprometido en la emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón en todas las esferas de la subjetividad y de la objetividad. La transformación estética se convierte en un vehículo de reconocimiento y acusación. Pero esta conquista presupone un grado de autonomía que separa el arte del poder mistificador de lo dado y lo libera para que exprese su propia verdad. Puesto que el hombre y la naturaleza coexisten en una sociedad no libre, sus potencialidades reprimidas y deformadas sólo pueden ser representadas de forma *enajenada*. El mundo del arte es el otro *principio de realidad*, el de la enajenación —y sólo como alienación realiza el arte una función *cognitiva*: informa verdades no comunicables en ningún otro lenguaje; *contradice*, en definitiva. [63]

El arte transforma los modos de percepción emancipando la sensibilidad, cuestión que se ha pasado por alto, según Marcuse, en la tradición marxista.

El marxismo ha ignorado durante demasiado tiempo el potencial político radical de esa dimensión [la estructura instintiva], puesto que la revolución de la estructura instintiva constituye un requisito previo para un cambio radical en el sistema de necesidades —el distintivo de una sociedad socialista como diferencia cualitativa. [69]

El arte no puede cambiar el mundo de forma inmediata, pero sí mediatamente.

Aquello que en el arte se presenta alejado de la praxis de cambio social exige ser reconocido como elemento necesario en una futura praxis de liberación (...) El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la consciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo. [80]

Por otro lado, aparece de nuevo la idea del arte como elemento que rompe con la reificación del individuo, con su sometimiento a los dictados del mundo administrado (existencia funcional, prestaciones en la sociedad). Por así decirlo, el arte logra romper con el hechizo de lo dado para disponer ante los ojos de los individuos otro principio de realidad. Al final se observa, asimismo, el mismo esquema seguido por Adorno: la idea de arte como conocimiento no discursivo. La formulación de arte como enajenación o alienación puede llevar a algún equívoco, hacia una concepción más cercana a la ortodoxia marxista, pero una lectura más atenta y ligada a toda la empresa estética marcusiana nos previene de dichas conclusiones. No es que el arte sea enajenado o alienado, sino que representa un mundo enajenado como lo otro del mundo administrado. En ese sentido, puede decirse que el mundo que representa el arte es más real que la realidad empírica.

El alejamiento del arte del proceso de producción material le ha permitido desmitificar la realidad reproducida a lo largo de este proceso. El arte desafía el monopolio de la realidad establecida para determinar qué es lo «real», y lo hace creando un mundo ficticio que, sin embargo, es «más real que la propia realidad». [73]

Ya hemos visto que Adorno defendía que no existía mejor realismo que el beckettiano, y esta cuestión nos llevará al debate sobre el realismo que analizaremos en el punto 2.1. De lo anteriormente dicho proviene la idea de reconocimiento y acusación al mismo tiempo; reconocimiento de la verdadera realidad del mundo capitalista que falsifica la conciencia y, paralelamente, acusación de dicha situación. Se trata de las dos fuerzas paralelas del arte; su fuerza afirmativa y su fuerza negativa. En lugar de estar en contradicción, operan simultáneamente y de modo dialéctico. De ahí que:

Las poderosas tendencias afirmativas de la reconciliación con la realidad establecida conviven con aquellas que incitan a la rebeldía (...) La interacción entre la afirmación y la denuncia de la realidad, entre ideología y verdad, pertenece a la estructura interna del arte. [63-64]

Así es como se completa la crítica a la ortodoxia marxista por un lado, según la cual el arte es esencialmente falsa conciencia, y a la idea pequeñoburguesa del arte como consuelo dominical.

El arte se encuentra bajo la soberanía de lo dado, si bien transgrediendo constantemente esa ley. La noción de arte como una fuerza productiva esencialmente autónoma y de negación contradice la idea que considera el arte representando una función ideológica esencialmente dependiente y afirmativa, es decir, exalta y justifica la sociedad existente. [64-65]

Es por eso que la ortodoxia marxista miraba al arte con desconfianza, en tanto que lo consideraba como meramente afirmativo y sumiso al mundo administrado. Se le negaba todo carácter autónomo y de negación, y por ende, subversivo, que sí reivindican los teóricos de Frankfurt. Es más, Marcuse señala que la estética de la ortodoxia marxista es una vulgarización y falsificación de las ideas originales de Marx y Engels [65].

La ortodoxia identificaba ideología con falsa conciencia, superestructura con falsa conciencia, y Marcuse trata de criticar esta postura mecánica.

La reificación de la estética marxista desprecia y distorsiona la verdad expresada en ese universo —minimiza la función cognitiva del arte como ideología. Puesto que el potencial radical del arte consiste precisamente en su carácter ideológico, en su trascendente relación con la «base». La ideología no siempre es *mera* ideología, falsa conciencia. [66-67]

El arte dice «las cosas deben cambiar» [67] no por medio de su contenido, sino mediante su propia existencia, de forma inmanente.

Otro punto controvertido para la ortodoxia marxista es la vertiente manifiestamente humanista-universalista que tiene la empresa marcusiana. Este aspecto es además algo marcadamente propio, algo que no se encuentra, al menos de forma tan explícita, en un Adorno por ejemplo. Marcuse defiende que el verdadero arte apela a un universal que está por encima de la sociedad de clases, a algo que supera la clase social específica. Sin duda, es problemática para la tradición marxista la aceptación de un universal más allá de las clases sociales. Marcuse emplea el concepto de *Lebenswelt* (el mundo-de-la-vida) de Husserl para explicar que el arte es capaz de trascender el *Lebenswelt* de los protagonistas. “Los príncipes de Shakespeare y Racine trascienden el mundo cortesano del absolutismo, como los burgueses de Stendhal trascienden el mundo burgués y los pobres de Brecht el del proletariado” [71]. Marcuse encuentra en la relación con la naturaleza un universal que es capaz de trascender, y a la cual alude el arte. Es por ello que el arte no debe estar necesariamente ligado a una clase determinada. “El inexorable compromiso humano con la naturaleza sustenta su propia dinámica en las relaciones sociales dadas y origina su propia dimensión metasocial” [74] Es evidente lo polémico de esta dimensión metasocial para la ortodoxia marxista. El ejemplo de Balzac es idóneo para entender las ideas marcusianas, en parte

porque contrastan con algunas consideraciones de Engels, sobre las cuales ya se ha dicho algo.

La dimensión metasocial está en gran medida racionalizada en la literatura burguesa; la catástrofe se produce en la lucha entre el individuo y la sociedad. Sin embargo, el contenido social es secundario al destino de los individuos. Balzac (el ejemplo predilecto) en *La Comedia Humana* ¿retrata en realidad la dinámica del capitalismo industrial a pesar de sus prejuicios y preferencias políticas «reaccionarios»? Por supuesto que la sociedad de su época revive en sus obras, pero la forma estética ha «absorbido» y transformado la dinámica social y la ha convertido en la historia de seres individuales (...) La categoría estética de *La Comedia Humana* y su verdad estriba en la individualización de lo social. Mediante esta transfiguración lo que hay de universal en el destino de los individuos refleja su condición social específica. [75]

Más allá de la famosa idea de Engels de que Balzac representa mejor que nadie la dureza de la sociedad industrial pese a sus ideas fuertemente conservadoras, Marcuse argumenta que lo verdaderamente relevante en Balzac, al igual de cualquier gran artista, es su capacidad de trascender la representación de una clase social determinada para llegar a lo más hondo del individuo, en fin, a lo universal. Marcuse sitúa así a la categoría de persona por encima del aristócrata, burgués o proletario.

La vida y muerte de los individuos: incluso allí donde la novela o el drama vertebran la lucha de la burguesía contra la aristocracia y el ascenso de las libertades burguesas (*Emilia Galotti* de Lessing; *Egmont* en la estela del *Sturm und Drang* de Goethe, *Kabale und Liebe* de Schiller), es el destino personal el que configura el destino de los protagonistas, no como individualidades comprometidas en la lucha de clases sino como enamorados, canallas, locos, etc. [75-76]

Marcuse llama a este proceso “sublimación de la realidad” [76], es decir, transformación de las luchas de clase en luchas individuales (historia de enamorados, por ejemplo), abstracción de la situación de clase. Evidentemente, el pensador alemán da cuenta de la condena por parte de la ortodoxia de esta perspectiva, pero defiende que dicha sublimación posee un potencial crítico que conviene no pasar por alto.

La ficción crea su particular sensibilidad que sigue siendo válida incluso cuando parece negada por la realidad establecida. Lo justo y equivocado en los individuos plantea lo justo y equivocado de la sociedad. Incluso en las obras más invocadamente políticas ese enfrentamiento no es únicamente político; o mejor dicho, los conflictos sociales quedan inmersos en el juego de fuerzas metasociales entre individuos e individuos, hombres y mujeres, humanidad y naturaleza. [76]

De ahí la apelación a una consciencia humana en tanto que especie.

En virtud de sus verdades universales, transhistóricas, el arte apela a una consciencia que es no sólo la de una determinada clase sino más bien la de los seres humanos como «especie», desarrollando el conjunto de sus facultades vitales. [78]

El problema que observa Marcuse es que, en el capitalismo tardío, el proletariado no es la clase que, en tanto que clase revolucionaria, consigue desligarse de la sociedad y validar así la verdad del arte. Muy al contrario, siguiendo a una argumentación de Goldmann, el proletariado permanece para sí integrado en gran medida en dicha sociedad, de modo que no es capaz de situarse fuera de la conciencia colectiva, posición necesaria para la creación artística genuina [79]. Esta posición no pertenece exclusivamente a una clase determinada. Pero Marcuse va aún más lejos que Goldmann; aún en una situación de no integración, el proletariado no tendría por qué poseer la conciencia privilegiada.

Pero incluso si el proletariado no estuviese integrado, su consciencia de clase no tendría por qué ser la privilegiada o la fuerza exclusiva con capacidad para preservar y dar nueva forma a la verdad del arte. Si el arte «está a favor» de alguna consciencia colectiva, ésta será la propia de los individuos unidos en el reconocimiento de la necesidad universal de liberación —sin considerar su posición de clase. [79]

Y dicha integración de la clase trabajadora en el capitalismo avanzado también se da en el ámbito cultural, por medio de lo que Marcuse llama el *arte pop* y los *best sellers*. [80]. Y a continuación realiza una defensa de la contracultura de los 60 que sí es marcadamente distintivo de su pensar, en especial respecto a Adorno.

El movimiento social de los años 60 tendía hacia una transformación radical de la subjetividad y la naturaleza de la sensibilidad, la imaginación y la razón. Iniciaba una nueva visión de las cosas, la infiltración de la sobreestructura en la base. Hoy aquel movimiento social se encuentra encorsetado, aislado y a la defensiva, y existe una molesta burocracia de izquierdas dispuesta a condenarlo por elitismo impotente e intelectual. Sin embargo, se prefiere la regresión, garantizada a la figura paterna colectiva de un proletariado que (comprensiblemente) no se muestra demasiado interesado por estos problemas. [80-81]

En este punto encontramos ya algo que será esencial en nuestra argumentación. Nótese que, a diferencia de Adorno, Marcuse caracteriza al movimiento contracultural como elitista e intelectual, o más bien, trata de defenderlo de esa extendida acusación. Esta acusación nos da la pista para aquello que se tratará de sostener en el bloque III, a saber, que la estética también irrumpe en la cultura e industria cultural a partir de la posguerra. Ya se ha sugerido anteriormente que la acusación

de elitismo es un lugar común en la crítica de la modernidad artística siendo probablemente Adorno la figura que más ha sido sometida a dicha recriminación. Bajo una perspectiva netamente adorniana es complicado de entender que cualquier movimiento inscrito fuera de la alta cultura —como es el caso del movimiento(s) contracultura(les)— pueda traducirse como elitista. No obstante, como veremos, es una característica fundamental en el arte y la cultura a partir de los años 60 del siglo XX el hecho de que la “gran división” (para decirlo a la manera de Andreas Huyssen) entre alta y baja cultura haya sido derrocada, pero al mismo tiempo, es igualmente señalable que hayan surgido nuevas “pequeñas divisiones” también en el ámbito de la cultura popular. Estas divisiones marcan lo que Foster llama “margen de maniobra”, y ligado a ello, la pervivencia, si se quiere en una forma transformada respecto a los inicios del siglo XX, de la estética moderna. En este sentido, el propio Marcuse aboga por una reinterpretación y apropiación del denostado término «elitismo» en tanto en cuanto señala una diferencia entre la obra y el mundo administrado y la conciencia dada, diferencia fundamental en la estética moderna.

El «elitismo» puede tener hoy un contenido radical. Trabajar por la radicalización de la consciencia significa hacer explícita y consciente la discrepancia material e ideológica entre el escritor y el «pueblo», y no oscurecerla ni disimularla. El arte revolucionario puede convertirse así en «enemigo del pueblo». [82]

Téngase en cuenta la importancia de los entrecomillados. Obviamente, Marcuse no está defendiendo la idea, por así decir platónica, de que los artistas sean enemigos del pueblo y por ende, haya que mantenerlos lo más al margen posible, sino que el arte debe funcionar como azote de la conciencia dada, la cual es dominante en el pueblo, y en ese sentido, pueda considerarse por algunos como «enemigo del pueblo». Sin embargo, ese carácter de enemigo es el que a fin de cuentas empuja al progreso artístico y social, y por tanto, termina siendo en definitiva aliado del pueblo. Algo similar puede decirse respecto al elitismo. De ahí los entrecomillados. Es por ello que la tensión entre el arte y el mundo administrado debe mantenerse en pos de un arte en sentido estricto.

La propuesta básica de que el arte debe constituir un factor para cambiar el mundo puede convertirse fácilmente en su opuesta si se rectifica la tensión entre el arte y la praxis radical perdiendo aquél su propia dimensión transformadora. [82]

Esta falta de tensión parece que sólo es concebible en un estadio utópico de la sociedad.

La posibilidad de una alianza entre el «pueblo» y el arte presupone que los hombres administrados por el capitalismo monopolista desaprendan el lenguaje, los conceptos y las imágenes de esa administración, que perciban la dimensión de cambio cualitativo, que reclamen su subjetividad, su interioridad. [84]

Y estrechamente ligado a ello está la defensa de la subjetividad, la cual Marcuse interpreta, de forma paralela al arte, como antagonista al capitalismo, muy al contrario de la ortodoxia marxista, la cual lo considera un signo burgués.

La crítica literaria marxista desprecia con frecuencia la «interioridad», la disección del alma en la literatura burguesa —menosprecio que Brecht interpretaba como indicio de consciencia revolucionaria. Sin embargo, esa actitud no parece demasiado alejada del desprecio de los capitalistas hacia la dimensión no rentable de la vida. Si bien la subjetividad constituye un «logro» de la era burguesa, es cuanto menos una fuerza antagónica en la sociedad capitalista. (...) El concepto de individuo burgués se ha convertido en el contrapunto ideológico del sujeto económico competitivo y del autoritario cabeza de familia. (...) El «vuelo hacia la interioridad» y la insistencia por conseguir una esfera privada pueden servir de baluarte contra una sociedad que administra todas las dimensiones de la existencia humana. [84]

Marcuse recoge las ideas de Adorno en relación al carácter del arte y la distinción entre forma y contenido. Por un lado, sitúa una contradicción en el centro del arte: “el arte participa inevitablemente de lo que es y sólo como fragmento de lo existente se pronuncia contra lo que es” [88] No se trata sino de las vertientes afirmativa y negativa del arte a la que aludía Adorno. En tanto que parte de la praxis, el arte expresa y afirma algo en última instancia, pese aquello que exprese vaya en contra (negatividad) del mundo administrado. En cuanto a la forma y el contenido, reclama la necesidad de entender la forma como contenido y viceversa. La forma opera eludiendo la inmediatez de la expresión, la cual se opone a la obra de arte, que como ya se ha repetido, es mediada.

El desesperado esfuerzo del artista por hacer del arte una expresión directa de la vida no puede superar la escisión entre el arte y la vida. (...) La inmediatez que así se expresa es falsa en tanto constituye el resultado de una mera abstracción de la textura de la vida real que determina esa inmediatez, que aparece por consiguiente mistificada: no se muestra como lo que es y realiza —es una inmediatez sintética, artística en otras palabras. [94]

Es esta mediación la que provoca el distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), otro concepto clave en el arte moderno. Siguiendo esta línea, no debe sorprendernos que Marcuse defienda la idea de que la novela realista, para ser un objeto artístico de

derecho propio, no debe interpretarse como mimesis ingenua de la realidad. “No sólo la poesía y el drama sino también la novela realista debe transformar la realidad que constituye su materia prima para representar su esencia tal como la imagina el arte.” [90] A su concepto de mimesis llama “mimesis crítica” en un momento [91] caracterizándolo como “enajenación, subversión de la conciencia” [90].

Como Adorno, Marcuse reclama también un aspecto utópico en el arte al mismo tiempo que critica cualquier absolutización o asunción ingenua de dicha utopía. En tanto que subversión, todo arte debe tener un aspecto utópico (que Marcuse llama “promesa de liberación”); sin embargo, dicha utopía no debe confundirse con una falsa conciencia.

La denuncia no se limita a reconocer el mal; el arte es también una promesa de liberación (...) En la transfiguración de la mimesis la imagen de la liberación queda rota por la realidad. Si el arte prometiese que en última instancia el bien triunfará sobre el mal, la verdad histórica refutaría semejante promesa. En rigor es el mal quien triunfa, y existen tan sólo islas de bien donde poder encontrar refugio por breve tiempo.

Las auténticas obras de arte son conscientes de esto; rechazan las promesas formuladas demasiado fácilmente; rehúsan el alivio que supone el final feliz. Deben rechazarlo puesto que el reino de la libertad se encuentra más allá de la mimesis. El *happy end* constituye «lo otro» del arte. [91-92]

En cuanto resistencia de la realidad dada, el arte debe guardar una promesa de liberación, pero dicha promesa no puede realizar falsas promesas, no puede ser, en definitiva, ideologizadora.

La mimesis continúa siendo la re-presentación de la realidad. Este vínculo resiste la cualidad utópica del arte: el dolor y la no-libertad se reflejan aún a través de las más puras imágenes de felicidad y libertad. Contienen la protesta contra esa realidad en la que se les aniquila. [92]

Es aspecto contradictorio del arte, muy en la línea adorniana, lo expresa explícitamente de la siguiente forma:

El arte consiste en la trascendencia hacia esa dimensión en la cual su autonomía se confirma como la autonomía en contradicción. Cuando el arte abandona esa autonomía, y con ella la forma estética que la expresa, sucumbe ante aquella realidad a la que trata de apresar y denunciar. [93]

Esta separación del arte respecto a la praxis lleva consigo una transformación de la idea de significado, lo cual es central también en Adorno (ya hemos visto su lectura de Beckett). Toda pretensión de ofrecer un significado fijo y estable se vuelve absurda en el contexto del arte moderno.

Las diversas frases y tendencias del contra-arte o del no-arte comparten una suposición común; a saber, que la época contemporánea se caracteriza por una desintegración de la realidad que convierte en falso, si no imposible, cualquier intención de dación de significado (*Sinngebung*). El collage, o bien la yuxtaposición de medios, o la renuncia a toda mimesis estética se consideran respuestas adecuadas a la realidad dada, que inconexa y fragmentada, lucha contra cualquier configuración estética. Esta suposición está en total contradicción con el efectivo estado de cosas; más bien sucede lo contrario. Estamos experimentando no la destrucción de toda totalidad, de toda unidad o concordancia, de todo significado, sino mejor la destrucción de la regla y el poder de la totalidad, de la unificación sobreimpuesta y administrada. La catástrofe no consiste en la desintegración sino en la reproducción e integración de lo que es. En la cultura intelectual de nuestra sociedad, la forma estética configura aquello que en razón de su carácter otro es capaz de resistir a esa integración. [94]

La argumentación que se sigue aquí, como se ha dicho, es paralela a la de Adorno, pero al final introduce un elemento que este último no analizó particularmente. Es el problema de la integración o la cooptación. Es evidente que Adorno sí tenía conciencia del problema de la integración respecto a las obras de arte particulares, no en vano, ya los hemos analizado en el anterior capítulo y lo veremos mejor al inicio del bloque II. La cuestión es que, con todo, Adorno reivindicaba a algunos autores contemporáneos (Schönberg, Kafka, Beckett...) que eran capaces de esquivar dicho problema. Pero lo que Marcuse anticipa aquí es uno de los elementos más esenciales, si no el esencial, de la estética posmoderna; a saber, la extensión de la integración a todo el ámbito artístico-cultural y su posicionamiento estructural en toda su producción. Dicho de otra forma, el problema de la cooptación postula la imposibilidad que tiene cualquier forma artística contemporánea para escapar de la integración del mundo administrado. En tanto en cuanto la oposición o la resistencia a esa integración es central de la estética moderna, su imposibilidad da pie para la instauración de la nueva época posmoderna. Los casi diez años que tercian entre la *Teoría estética* y *La dimensión estética* marcan, en gran medida la diferencia entre los dos autores. Marcuse pudo constatar todavía más el desarrollo del capitalismo avanzado, su extensión a todos los ámbitos, incluido al del arte, muy especialmente a lo que se refiere a la integración de muchos de los movimientos contraculturales desarrollados en los 60 en los Estados Unidos. Es bien sabido que Adorno, a diferencia de Marcuse, no veía con ojos demasiado optimistas el potencial crítico de dichos movimientos, pero seguía salvaguardándose en la alta cultura como arte opositivo. La progresiva difuminación entre los dos campos y la integración de algunos de los movimientos resistentes inscritos en la baja cultura sitúan así al problema de la cooptación en la primera línea del debate artístico. Si Adorno, a tenor de la catástrofe que supone Auschwitz, sitúa la destrucción del sentido como el proble-

ma central de la estética contemporánea (ver Beckett), Marcuse comienza a sugerir que dicha problemática se ha transformado en otra, a la cuestión de la integración. “La catástrofe no consiste en la desintegración sino en la reproducción e integración de lo que es”[94]. La empresa de la forma estética es, por ende “resistirse a esa integración”. Como veremos en breve, este es un problema que también fue vislumbra-
do ya por los situacionistas (incluso antes que Marcuse y Adorno).

Marcuse realiza una consideración en relación al pop art y a Warhol que es interesante señalar para contrastarlo posteriormente con las teorías de Danto, Jameson y Foster. Por un lado indica que pese a las latas de Campbell warholianas, la diferencia entre arte y vida persiste. Eso parece claro en tanto en cuanto una misma lata en diferentes contextos (supermercado o museo, por ejemplo) cobra una función y un significado diferentes; en una puede ser un objeto de consumo (supermercado) y en otro una obra de arte (museo). La teoría institucional del arte, auspiciado entre otros por el propio Danto, da buena cuenta de dicho problema. Sin embargo, a esto añade que lo que la lata warholiana sí destruye es la diferencia entre apariencia y esencia.

La exhibición de una lata de sopa no comunica nada acerca de la vida del trabajador que la produjo, ni tampoco de la del consumidor. La renuncia a la forma estética no suprime la diferencia entre el arte y la vida; pero suprime la diferencia que media entre la esencia y la apariencia, donde se encierra la verdad del arte y que determina su valor político. Se estima que la resublimación del arte libera espontaneidad, tanto en el artista como en el receptor de la obra. Sin embargo, al igual que en la praxis radical la espontaneidad es susceptible de hacer avanzar el movimiento de liberación, pero sólo como espontaneidad mediada, es decir, como el resultado de la transformación de la consciencia —de este modo acontece en el arte. Sin esta doble transformación (del sujeto y del mundo), la resublimación del arte puede llevar únicamente a la conversión del artista en un ser superfluo sin democratizar ni generalizar con ello la creatividad. [95]

En efecto, aquí reside la crítica que efectúa Marcuse a Warhol. Según el filósofo alemán, el pop art, en su afán por la espontaneidad inmediata, elimina la diferencia entre esencia y apariencia volviéndose superfluo y perdiendo todo su potencial político. Aquí habría que poner en cuestión si realmente sucede así, es decir, en la operación de llevar al museo objetos encontrados se elimina la diferencia entre apariencia y esencia, y si todo *objet trouvé* debe ser considerado automáticamente superfluo y carente de potencial político. No en vano, Foster argumenta de forma diferente [2001, 129-172]. Sin duda, en tanto que arte que se sitúa en primera línea de la posmodernidad, la interpretación del pop art se vuelve interesante a la hora de evaluar todos estos problemas.

En la defensa de la autonomía del arte, por otro lado, Marcuse sigue igualmente al paradigma general desarrollado por la Escuela de Frankfurt. Conviene traerlo aquí por su claridad en la formulación.

La obra de arte puede alcanzar relevancia política sólo como producción autónoma. La forma estética es esencial en su función social; las cualidades de la forma niegan las características de la sociedad represiva —la calidad de su vida, trabajo y amor.

La categoría estética y la tendencia política están íntimamente relacionadas, pero su unidad no es inmediata. Walter Benjamin ha formulado la relación profunda entre tendencia y cualidad en la tesis: «La tendencia de una obra literaria puede ser políticamente correcta sólo si es también correcta desde el punto de vista literario». Esta formulación rechaza con bastante claridad la estética marxista vulgar. [96]

Son ideas que, aunque ya fueron desarrolladas por Adorno anteriormente, son muy recurrentes en los textos de los diferentes teóricos de Frankfurt, y como tales, centrales en el pensamiento estético frankfurtiano. Para ellos, el arte se encuentra en una esfera diferente a la praxis, pero al mismo tiempo es capaz de interrelacionar con ella. De ahí, a su vez, su potencial político. Es una suerte de punto dialéctico entre el *l'art pour l'art* y la literatura como mera propaganda política.

El mundo aventurado por el arte no coincide nunca ni en ninguna parte con el mundo dado de la realidad cotidiana, pero tampoco constituye un mundo de mera fantasía e ilusión. No contiene nada que no exista en la realidad dada, acciones, pensamientos, sentimientos, y sueños de hombres y mujeres, sus posibilidades y las propias de la naturaleza. Sin embargo, el mundo de una obra de arte es «otro» que la realidad establecida. Como mundo ficticio, como ilusión (*Schein*), contiene mayor cantidad de verdad de la que posee la realidad cotidiana. (...) En virtud de su verdad (que únicamente el arte puede expresar por medio de una representación sensible) el mundo se invierte —es la realidad dada, el mundo habitual lo que ahora parece no verdadero, falso, una realidad engañosa. [97]

La idea de mediación entre el arte y el “mundo dado” es fundamental para entender la dialéctica entre estos dos espacios. La relación no es inmediata, lo cual llevaría a una identificación o sumisión por parte de uno de los polos, pero a su vez, la aceptación de la mediación supone la existencia de la relación e interacción entre ambos, siempre desde su autonomía. No obstante, el fuerte énfasis de Marcuse sobre lo metahistórico del arte es característico de su pensamiento tanto en la tradición de la estética marxista como en la Escuela de Frankfurt. Ya se ha mencionado el problema que suscita en un marxismo lato esta idea de universalidad. “La potencialidad de lo «otro» expresado en el arte es metahistórica en cuanto que

trasciende cualquier situación histórica determinada.” [98] Este aspecto fuertemente metahistórico como su vertiente utópica pueden ser dos de los elementos más genuinamente marcusianos.

Contra todo fetichismo de las fuerzas productivas, contra el sometimiento continuado de los individuos a las condiciones objetivas (que siguen siendo relaciones de dominación), el arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo. [108]

Paralelamente, sin embargo, Marcuse subraya la imposibilidad de realización plena de esa utopía, si siquiera en una sociedad socialista.

La transformación permanente de la sociedad bajo el principio de la libertad es urgida no sólo por la existencia continuada de los intereses de clase. Las instituciones de una sociedad socialista, incluso en su forma más democrática, podrían no resolver jamás la totalidad de los conflictos entre lo universal y lo particular, entre los seres humanos y la naturaleza, entre el individuo e individuo. [109]

Este punto es importante no sólo en la crítica de la utopía de la posmodernidad, sino, ligado a ella, al problema del fin del arte. El triunfo del socialismo emanciparía a los individuos, acogería a los individuos verdaderamente libres, pero no aboliría todo conflicto.

Los conflictos sociales quedan inmersos en el juego de las fuerzas meta-sociales entre individuos e individuos, hombres y mujeres, humanidad y naturaleza. El cambio de los modos de producción no variaría esta dinámica. Una sociedad libre no podría «socializar» tales fuerzas, aunque fuese capaz de emancipar a los individuos de su ciega sumisión a ella. [76-77]

Es por ello que el arte es negación, aunque no negación abstracta, y en la medida en que la oposición respecto a lo dado sea posible, el arte perdurará.

La autonomía del arte refleja la ausencia de libertad de los individuos en la sociedad sin libertad. (...) El arte continúa marcado por la falta de libertad; por contradecirla consigue su autonomía. El *nomos* al que obedece no es el propio del principio de realidad establecida sino el de su negación. Pero la mera negación sería abstracta, una «mala» utopía. La utopía en el arte grande jamás constituye la simple negación del principio de realidad, sino por el contrario su conservación (*Aufhebung*) trascendente mediante la que pasado y presente deslizan su sombra sobre la realización. La auténtica utopía está basada en ese recuerdo. [110]

2. Debates estéticos modernos

Más allá de las bases teóricas de la estética moderna, desarrolladas en las obras anteriormente citadas y las cuales conforman el núcleo teórico fundamental de dicha estética, es de interés también caracterizar la modernidad estética a través de algunos de los debates acaecidos a lo largo del siglo XX. En ellas se pueden identificar muchas de las ideas que ya han sido previamente analizadas pero en esta ocasión en relación a problemas más concretos y sin tanta argumentación abstracta. Los tres debates que se analizarán a continuación son el debate en torno al expresionismo alemán, el kitsch y la vanguardia. Estos tres debates pueden considerarse, de este modo, como debates fundamentales de la modernidad. A través de su análisis, además de dar muchas de sus claves, anticiparán algunas de las cuestiones planteadas en el posterior debate posmoderno.

2.1 El debate sobre el expresionismo

El debate sobre el expresionismo alemán es, sin duda, uno de los debates más interesantes para comprender y discutir la relación entre estética y política, cuestión que, como ya se ha visto, es de gran importancia en la estética moderna. Se puede decir que el debate como tal arrancó en 1938 por medio de un artículo de Ernst Bloch en respuesta a Lukács y sus seguidores. Lukács comenzó a gestar ya unos años antes su posición estética consistente en rechazar el expresionismo alemán y toda tentativa artística considerada por él como irracional. Uno de sus primeros ensayos críticos con el expresionismo lo publicó en enero de 1934 en la revista *Internationale Literatur*. Definía el expresionismo como un subjetivismo extremo que llevaba al solipsismo. Desde el punto de vista político más concreto, Lukács sancionaba que la mayoría de los expresionistas alemanes rechazaran la I Guerra Mundial; para él, los expresionistas eran como una analogía cultural del USPD, partido de los Socialistas Independientes. En la medida en que Lukács cobraba importancia como intelectual y teórico en el seno del marxismo, su influencia sobre otros pensadores aumentó y el peso de sus ideas en los debates de la época fue cada vez mayor. Es así como apareció en 1937 en la revista *Das Wort* un artículo firmado por Alfred Kurella, discípulo de Lukács, que arremetía duramente contra la herencia expresionista. Dicho artículo provocó numerosas reacciones desde posiciones un tanto dispares, pero el que obtuvo mayor relevancia fue la respuesta de Bloch, en el cual pasaba por encima de Kurella aludiendo directamente a Lukács e introduciendo a éste en el debate.

Lo cierto es que para entonces el expresionismo alemán estaba lejos de ser un movimiento relevante en el contexto artístico europeo. No en vano, su florecimiento y máximo esplendor suele cifrarse entre los primeros años del siglo y los primeros años de la década de los veinte. De alguna manera, es la Primera Guerra Mundial la que marca el ocaso del movimiento, bien porque algunos de sus miembros más representativos mueren en esos años (Heym, Stadler, Trakl, Stramm) o bien porque otros miembros igualmente representativos toman otras direcciones artísticas (Werfel, Benn, Döblin). A todo ello hay que añadir la aparición de nuevos movimientos de vanguardia en el continente, en especial el surrealismo, así como el neo-objetivismo alemán. No obstante, no es menos cierto que el expresionismo alemán supone casi el primer movimiento de vanguardia y, más aún, según Rodney Livingston, Perry Anderson y Francis Mulhern, “Expressionism had memorably and indisputably represented the first German version of modern art” [Bloch, 2007, 5]. Modernidad y vanguardia convergen así en el expresionismo alemán.

2.1.1 Ernst Bloch

El artículo de Bloch, titulado “Discutiendo sobre el expresionismo” comienza por recoger la crítica de Kurella (en el artículo aparece con su pseudónimo, Bernhard Ziegler). Kurella ofrece el ejemplo de Gottfried Benn, uno de los máximos exponentes del expresionismo alemán que evolucionó ideológicamente hasta llegar a abrazar el fascismo. Añade además que dicho desarrollo no fue casual sino inevitable, y que desde la perspectiva que daban los años —recordemos que para finales de los 30 el expresionismo ya había dado lo mejor de sí—, se podía afirmar que, efectivamente, el expresionismo llevaba al fascismo. En ese sentido, la antología *Menschheitsdämmerung* (El amanecer del ser humano) aparece para los críticos del expresionismo como condición previa de Hitler. Ahí es donde Bloch ofrece su primer argumento. Algunas semanas antes de que el artículo de Kurella apareciera, los nazis organizaron en junio de 1937 la famosa exposición sobre el arte degenerado en Munich, donde se ridiculizaron las obras modernistas, y entre ellas, muchas expresionistas. Quedaba en evidencia, así, que los nazis, con Hitler a la cabeza, no enaltecían el expresionismo; muy al contrario, lo condenaban como arte degenerado. Por ello, Bloch aboga por pasar por encima de Kurella e ir al origen de esta crítica, del cual Kurella es una de las versiones más burdas. Y el origen no es otro sino el ensayo de Lukács *La grandeza y el declive del expresionismo*.

La idea de Lukács no consistía tanto en identificar directamente el expresionismo con el fascismo sino en señalar que pese a que las tendencias expresionistas no fueran conscientemente fascistas, sí jugaban un papel —aunque menor— en la síntesis

sis fascista. No en vano, Goebbels había admitido la validez de alguna de las ideas del expresionismo, y en ese sentido, podía leerse al expresionismo como herencia válida del fascismo. Para Lukács, por tanto, los expresionistas no pretendieron formar la herencia del fascismo, pero en tanto en cuanto no pudo liberarse intelectualmente de un parasitismo imperialista, colaboró en la decadencia de la ideología burguesa —sin crítica ni resistencia— y sus métodos creativos pudieron prestar servicio a la síntesis fascista entre decadencia y atavismo, finalmente contribuyendo al advenimiento del fascismo. Y así es como aparece el expresionismo como antítesis de la herencia clásica. Ésas son, en resumidas cuentas, las ideas fundamentales de la teoría de Lukács.

Bloch ofrece primero una doble crítica, por así decirlo metodológica, del ensayo de Lukács. Por un lado, señala que no existe ninguna mención a la pintura expresionista, disciplina artística que probablemente era la más significativa dentro de todo el movimiento, con figuras como Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Kandinsky, Grosz, Dix y Chagall. Tampoco se toma en cuenta la música, donde Schönberg era una personalidad fundamental. Además, pese a que sí considera autores literarios, pasa por alto muchos fundamentales. Trakl, Heym y Else Lasker-Schüler están ausentes, la obra primera de Werfel está muy parcialmente considerada, al igual que Ehrenstein y Hasenclever; y críticas similares se les puede realizar respecto a otros autores mencionados en el ensayo. Por otro lado, Bloch critica el hecho de que los materiales fundamentales que utiliza Lukács para examinar el expresionismo son prefacios y epílogos de antologías, introducciones, artículos de prensa etc, obviando las obras literarias como tales. En definitiva, Bloch viene a decir que Lukács se sustenta sobre unos materiales muy pobres para construir su teoría sobre el expresionismo, y que por consiguiente, la visión que ofrece de ella es altamente reduccionista y sesgada.

Otro de los temas esenciales en el debate fue la cuestión del pacifismo. Lukács y sus seguidores acusaron a los expresionistas de defender un pacifismo abstracto que tachaban de pequeñoburgués. Bloch señala que esto sólo es achacable a Werfel, y sólo después de la Gran Guerra debido a que en un contexto revolucionario dicho pacifismo devenía en contrarevolucionario. Pero Bloch defiende la validez de dicho eslogan (la oposición a la guerra) durante la guerra. Es la mencionada antítesis que subyace en el ensayo de Lukács, en gran medida, la que provoca dichas distorsiones⁹.

The assertion that Expressionism never abandoned 'the general ideological assumptions of German imperialism', and that its 'apologetic critique'

⁹ Al no estar editado este texto en castellano, recogeremos la traducción al inglés.

ultimately furthered imperialism, is not merely one-sided and distorted: it is so warped that it provides a textbook example of that schematic brand of sociologism which Lukács himself has always opposed. [Bloch, 2007, 13]

Y en el contexto de la crítica de dicha antítesis se sitúa también la crítica al neoclasicismo de Lukács, que Bloch considera totalmente inapropiado para pensar el arte contemporáneo, y muy particularmente, el expresionismo.

Permanent Neo-classicism, or the conviction that anything produced since Homer and Goethe is not worth considering unless it is produced in their image or as an abstraction from them, is no vantage point from which to keep one's eye on the last avant-garde movement but one, or to pass judgment on it. [14]

Así, bajo este marco, todo experimento artístico fuera de la línea clasicista es condenado automáticamente como aspecto decadente del capitalismo. Y es aquí donde Bloch introduce un problema capital en esta cuestión, a saber, la relación entre superestructura e infraestructura (o base), y como derivación, entre cultura y las relaciones de producción y las fuerzas productivas. Ya hemos mencionado con Marcuse que dicho problema es una cuestión central en el debate cultural del marxismo y uno de los caballos de batalla de los diferentes potmarxismos o críticas de la ortodoxia. Bloch indica que el esquematismo y la rigidez del modelo de Lukács también es aplicable a este aspecto. Lukács negaría la posibilidad de cualquier movimiento anticipatorio (vanguardia) en la superestructura, ya que la verdad de la realidad social, así como la posibilidad de cambio, reside en la infraestructura. No es casualidad que Bloch coincida con Marcuse¹⁰ en atacar la rigidez de Lukács desde el mismo flanco, es decir, desde la dialéctica. No en vano, las críticas al esquematismo entre infraestructura y superestructura tienden a atacar el excesivo materialismo del marco conceptual y reivindican el peso de la dialéctica para una mejor comprensión de la interrelación entre estos dos aspectos de la realidad. Es por ello que Bloch apunta audazmente que la oposición al expresionismo no es sino un síntoma de una oposición de mayor calado; oposición a toda vanguardia, o, dicho de otra forma, oposición al modernismo como tal. Bloch alude a las dudas de Lukács hacia Cézanne como ejemplo de que dicha crítica va más allá del expresionismo. Y así es como emerge en el pensador húngaro el neoclasicismo como la única tradición legítima posible. Bloch subraya aquí la idea básica de que fue la época clasicista la que produjo la burguesía alemana (y la burguesía en general podríamos añadir) e incluso la Santa Alianza, y que por ende, su supuesto carácter revolucionario no es menos sospechoso que el del expresionismo. Pero volvien-

10 Ateniéndonos al orden cronológico, más bien sería al revés; es decir, sería Marcuse quien coincidiría con Bloch.

do a la cuestión de la relación entre superestructura e infraestructura, llegamos al problema central de la poética realista-clasicista, es decir, a la teoría del reflejo (*Abbildlehe*).

La teoría del reflejo en el ámbito marxista se refiere a la teoría del conocimiento imperante en él, el cual es, a grandes rasgos, una teoría realista. Ello quiere decir que la relación entre la realidad y el sujeto que lo percibe es más o menos directa e inmediata. Para decirlo en términos marxistas, es la idea de que la relación entre las relaciones jurídicas (superestructura) y las relaciones económicas (infraestructura) se efectúa en términos de la teoría del reflejo. Así, el materialismo más burdo y mecanicista postula precisamente que existe una realidad total y objetiva que es el fundamento y origen de todo conocimiento y sobre el cual depende el sujeto, que es un elemento secundario en el proceso. Se trata de reforzar y dar mayor énfasis a la crítica materialista del idealismo tratando de evitar todo remanente subjetivista. Sin embargo, el excesivo acento en la crítica materialista provoca otros problemas los cuales ya han sido criticadas, como se ha dicho, por muchas de las corrientes (post)marxistas desde Gramsci hasta la actualidad. La crítica de Bloch a Lukács va precisamente en ese sentido, en denunciar la excesiva rigidez y el mecanicismo simplista del modelo lukácsiano.

Lukács's thought takes for granted a closed and integrated reality that does indeed exclude the subjectivity of idealism, but not the seamless 'totality' which has always thrived best in idealist systems, including those of classical German philosophy. Whether such a totality in fact constitutes reality, is open to question. [16]

De modo que Bloch critica por un lado, la exclusión de la subjetividad en la teoría de Lukács, y la idea de totalidad como único constitutivo de la realidad. El expresionismo (y el modernismo en general podríamos decir), según Bloch, trata de minar precisamente esa idea de totalidad cerrada y objetiva, y de ahí deriva la fricción entre la teoría lukácsiana y la poética modernista.

Since Lukács operates with a closed, objectivistic conception of reality, when he comes to examine Expressionism he resolutely rejects any attempt on the part of artists to shatter any image of world, even that of capitalism. Any art which strives to exploit the *real* fissures in surface inter-relations and to discover the new in their crevices, appears in his eyes merely as a willful act of destruction. He thereby equates experiment in demolition with a condition of decadence. [16-17]

Por otro lado, Bloch rechaza la idea de que el expresionismo estuviera en colusión con la decadencia imperialista burguesa; la incuestionable utilización temática de dicha decadencia por parte del expresionismo también puede interpretarse, así, de

forma crítica. Los neoclasicistas como Lukács y Kurella no son capaces de advertir que el viejo mundo estable —feudal— fue demolido y con él la poética estética adscrito a él, a saber, el clasicismo. Es por ello que no pueden admitir los nuevos procesos artísticos —con el montaje como ejemplo máximo— que aparecen tras dicha demolición, y condenan del expresionismo lo que, para Bloch, es justamente lo realmente revolucionario e interesante en él: su capacidad de socavar las esquemáticas rutinas y academicismos sobre las cuales los “valores de arte” han sido reducidos. Así es como frente a los análisis formalistas perecederos que propone el clasicismo, Bloch admira la búsqueda de la expresión más auténtica que realiza el expresionismo y el arte moderno en general.

Aquí se puede observar con total nitidez que Bloch se mueve sobre un esquema claramente moderno, muy en consonancia con muchas ideas expuestas en el punto 1. Esta búsqueda de la expresión auténtica y de lo nuevo (*the new*) es característicamente moderno frente al estatismo y las poéticas preceptivas imperantes en el clasicismo. La ruptura con la tradición por la que aboga Bloch y la modernidad en general no significa, no obstante, que toda tradición deba ser rechazada en bloque. De hecho, Bloch se esfuerza en hallar precursores de lo que sería la tradición moderna. Ahí es donde se vuelve altamente elocuente cuando cita al *Sturm und Drang* como uno de los más importantes precursores de las ideas defendidas por él. Es bien conocido que dicho movimiento, con Goethe, Schiller, Klinger, Hamman, y Herder entre sus integrantes, fue el antecesor fundamental del romanticismo de Jena, a la sazón el movimiento iniciador de la modernidad en tanto que ruptura con el credo clasicista.

Al final de su artículo Bloch discute tres ideas fundamentales de Kurella: la antigüedad como simplicidad noble y grandeza serena, el formalismo como el enemigo máximo de cualquier literatura que aspire a grandes alturas y el carácter popular del arte como el criterio fundamental de cualquier gran arte. Bloch señala, no sin cierta acidez, que Hitler estaría de acuerdo con los puntos uno y tres. Analizando punto por punto, comienza por indicar que la idea de tradición que está en la base del clasicismo es una idea contemplativa y fija de la historia, muy poco acorde con una concepción dialéctica. En cuanto a la forma, Bloch admite que ésa fue una de las debilidades del expresionismo en tanto en cuanto producía a menudo una forma descuidada y caía en la amorfidad. Sin embargo, esta supuesta flaqueza del expresionismo es muy discutible debido a que la idea de forma de Kurella, que Bloch no cuestiona en este punto, es una idea claramente clasicista. Sin duda, bajo otra noción de forma, bajo una noción moderna del término, puede defenderse sin demasiada dificultad la idoneidad formal de muchas de las obras expresionistas. Sin duda, no hay más que recoger la idea de forma de Adorno o de Marcu-

se, analizadas en el punto 1, para ver cómo las obras genuinamente modernistas son formalmente oportunos; no en vano, es su articulación formal, como ya hemos visto, el centro de su potencial estético. La cuestión es que la concepción dialéctica de forma de Adorno poco tiene que ver con la concepción estática de la poética clasicista. En tercer lugar, en cuanto al necesario carácter popular de todo gran arte que defiende Kurella, Bloch es un tanto ambivalente. Por un lado pone énfasis en el uso que hizo el expresionismo del folclore para justificar que el movimiento no fue tan antipopular. Sin embargo, el uso del folclore en el arte no significa necesariamente que dicha obra sea popular, ya que en una obra moderna la reappropriaciones que se hacen de los elementos folclóricos —por medio del montaje, por ejemplo— transforman radicalmente el significado original de dichos objetos poniendo en suspenso su sentido inmediato y popular. El primitivismo de Picasso puede ser un buen ejemplo para ejemplificar este proceso. El uso de máscaras africanas en *Las señoritas de Aviñón* no convierte al célebre cuadro de Picasso en un lienzo popular o tradicional. Muy al contrario, es bien sabido que el cuadro supuso una ruptura radical con lo pintado hasta entonces, y como tal, es un buen ejemplo de un arte genuinamente moderno. De hecho, se sabe que desde que Picasso lo pintó y lo enseñó a algunos amigos (Apollinaire, Braque, Derain entre ellos) con resultado no muy satisfactorio para muchos, hasta que lo expuso por primera vez, mediaron nueve años, lo cual se puede mencionar como prueba del enorme vanguardismo de la obra, que no podía ser debidamente aprehendida en el mismo año en que fue pintado.

Pero volviendo a Bloch, es interesante la reflexión que hace advirtiéndole que no todo arte popular es inevitablemente un gran arte. El ejemplo que pone sobre la mesa es el *kitsch* el cual dice que es popular, “en el mal sentido de la palabra”. Ésta será una cuestión que analizaremos en el siguiente punto. Además, realiza otra consideración igualmente interesante; a saber, que, en realidad, el neoclasicismo tampoco es tan popular como pretende Kurella y que, incluso es mucho más intelectual y artificial que el expresionismo. Finalmente, la última crítica que le hace a Kurella también está directamente relacionado con la cuestión de la modernidad, en especial en su vertiente de la recepción. Ya hemos señalado que el arte moderno problematiza mucho más la cuestión de la recepción y pone en duda la tradicional idea de la intención del autor como núcleo de sentido de la obra.

If Expressionism art often remains incomprehensible to the observer (not always; think of Grosz, Dix or the young Brecht), this may indicate a failure to fulfill its intentions, but it may also mean that the observer possesses neither the intuitive grasp typical of people underformed by education, nor the open-mindedness which is indispensable for the appreciation of any new art. If, as Ziegler thinks, the artist's intention is decisive, then

Expressionism was a real breakthrough to popular art. If it is the achievement that counts, then is wrong to insist that every single phase of the process be equally intelligible. [21]

2.1.2 Georg Lukács

Lukács no tardó en responder a Bloch. Unos pocos meses después publicó “El realismo en la balanza”, dando continuidad al debate entorno al expresionismo.

El pensador húngaro comienza por negar el campo de discusión delimitado por Bloch, es decir, niega que la cuestión sea un problema entre la modernidad y el clasicismo. Acusa a Bloch de reducir la modernidad únicamente a la secuencia histórica naturalismo-expresionismo-surrealismo, dejando de lado otros muchos movimientos y obras artísticas. Así es como Lukács ofrece su propia clasificación para la literatura de su tiempo:

- 1) Literatura anti-realista o pseudo-realista que hace apología y defiende el realismo.
- 2) Literatura de vanguardia (naturalismo-surrealismo) que se distancia del realismo y lo desintegra progresivamente.
- 3) Literatura de los grandes realistas contemporáneos que no pertenecen a ningún grupo literario y nadan a contracorriente contra el mainstream literario (las dos primeras corrientes). Ejemplos: Maxim Gorky, Heinrich Mann, Thomas Mann, Romain Rolland.

Estos autores del tercer grupo, según Lukács, son ninguneados por la tradición modernista. Por ello, la discusión no es elegir entre clásicos y modernos, sino determinar cuales son las tendencias progresistas contemporáneas. Sin duda la reivindicación de dichos autores no deja de ser pertinente, y efectivamente, se puede asegurar que el paso del tiempo le ha dado la razón en ese punto, especialmente a lo que Thomas Mann se refiere. Sin embargo, en cuanto a la caracterización general de la literatura de su tiempo, en cuanto al mapa teórico trazado a través de esos tres grupos, se puede asegurar que su reduccionismo es bastante más significativo que el referente a Bloch. Y es que, de los tres grupos propuestos, es evidente que los dos primeros son rechazados directamente, y dentro de ellas, toda la tradición modernista (el segundo grupo); a la sazón, la tradición artística dominante de su tiempo y de todo el siglo XX.

A continuación Lukács aborda el problema de la teoría del reflejo. Ya se ha dicho que la crítica de Bloch va en la dirección de cuestionar el excesivo cariz materialista-objetivista de Lukács, reivindicando el aspecto subjetivista (y dialéctico, podríamos añadir). Lukács recoge una cita de Marx para reafirmarse en la idea de que

las relaciones de producción de cualquier sociedad forman un todo. El cambio aceptado en este esquema se refiere sólo a la expansión o intensificación de los aspectos económicos, volviendo a la totalidad más o menos sustancial. Como el mismo pensador húngaro admite, esta discusión es lo suficientemente amplia y compleja como para no poder desarrollarla en su totalidad en este contexto. No obstante, nótese que la posición de Lukács parte de la diferenciación radical entre las relaciones de producción (infraestructura) y la superestructura, imputándole la mencionada totalidad a la primera. La discontinuidad aparente de la realidad es por eso ideológica, debido a que en definitiva, la realidad, a saber, las relaciones de producción, forman un todo. El capitalismo, en épocas de crisis, empuja a los elementos individuales hacia su autonomía, pero la labor de todo marxista trata justamente de efectuar el movimiento contrario, es decir, de visibilizar la totalidad que se esconde bajo el aparente caos de la realidad contemporánea.

Sin duda, el argumento de Lukács es fuerte. Desde un punto de vista marxista, es prácticamente intachable el análisis que realiza de las relaciones de producción así como de la evolución histórica —la progresiva atomización e individualización— del capitalismo que traza. Sin embargo, la crítica apuntada (aunque no desarrollada) de Bloch no pierde su pertinencia si se observa el problema de la teoría del reflejo en su totalidad, no sólo bajo la perspectiva de las relaciones de producción. No en vano, es muy significativo el hecho de que a la hora de problematizar esta cuestión Lukács se detenga casi exclusivamente en el polo de las relaciones de producción sin hacer mención alguna a la relación de ésta con el sujeto —que es de lo que trata, finalmente, la teoría del reflejo—. La totalidad a la que hacía referencia Bloch se refiere a la sumisión y sometimiento del sujeto a la realidad totalizante, no tanto a la idea de que la realidad forma una estructura total, idea que cualquier marxista (y no sólo marxista) puede aceptar sin mayor tipo de problema. El problema está en acotar la realidad a una conceptualización cerrada, autosuficiente y estanca de las relaciones de producción, independiente y dominante respecto a la subjetividad. La idea de totalidad no sería problemática si ésta se entendiera como relación dialéctica entre la infraestructura y la superestructura. Todos estos problemas se ven perfectamente cuando Lukács comienza a preocuparse por la superestructura, y dentro de ella, por la literatura.

Así, Lukács defiende la labor del escritor como la de aquel que logra reflejar esa totalidad.

Si la literatura es realmente una forma particular de reflejo de la realidad objetiva, entonces le importa mucho captar esa realidad tal como realmente es y no limitarse a reproducir lo que aparece inmediatamente. Si el escritor aspira a una captación y una exposición de la realidad tal como ésta es

realmente, o sea, si el escritor es verdaderamente un realista, entonces desempeña una función decisiva el problema de la totalidad objetiva de la realidad, con independencia de que el escritor se lo formule o no. [Lukács, 1977, 14]

El verdadero realista obvia así la superficie caótica de la realidad para reflejar la verdadera profunda realidad. “Importa conocer la adecuada unidad dialéctica entre la apariencia y la esencia” [14]. Es obvio que la relación entre apariencia y esencia aquí trazada, en tanto que la primera sometida a la segunda, muy poco tiene de dialéctica, al menos desde la concepción de la dialéctica defendida en este trabajo. Esta relación es la que los escritores surrealistas no reflejan adecuadamente, y Lukács ofrece entre ellos el ejemplo de Joyce¹¹.

Compárese el «cuidado aburguesamiento» de Thomas Mann con el surrealismo de Joyce. En la consciencia de los personajes de ambos autores se da forma al desgarramiento, la discontinuidad, las interrupciones y los «espacios vacíos» o huecos que Bloch percibe muy acertadamente como característicos del estado de consciencia de muchos hombres en el período imperialista. El error de Bloch consiste en identificar inmediatamente y sin reservas ese estado de consciencia con la realidad misma, la imagen presente en esa consciencia, en toda su deformación, con la cosa misma, en vez de descubrir concretamente la esencia, las causas, las mediaciones de la imagen deformada mediante una comparación de la imagen con la realidad. [15]

Aquí se puede observar de nuevo claramente la distinción que realiza Lukács entre la mente y la realidad; por un lado está la imagen mental distorsionada y fragmentada de los héroes de la época imperialista y por otro la verdadera realidad, que es integral. Dichas ideas presuponen que, por un lado, la mentalidad de los héroes, la subjetividad, no es parte de la verdadera realidad; por otro, que la representación de estos estados mentales suponen la identificación del autor con ellos. Sobre la primera cuestión ya se ha dicho lo suficiente, sobre la segunda cabe señalar que se sustenta bajo unas ideas más que discutibles desde el punto de vista de la teoría literaria. Y es que además de que la relevancia de la intención y las ideas sociopolíticas del autor a la hora de interpretar un texto deben ser relativizadas —como el propio Bloch ya señalaba—, no parece muy adecuado identificar directamente lo representado por un autor con sus ideas. Es decir, no parece acertado pensar que la representación de un estado mental determinado en unos personajes necesariamente signifique que todo el entramado social se pueda explicar a partir de ese hecho. Esta idea obvia lo que ya hemos visto de la mano de Adorno y Marcuse, a saber, que la representación artística es algo mediado y que por tanto, no puede

11 Aunque, evidentemente, desde un punto de vista crítico exacto, difícilmente pueda situarse a Joyce en el surrealismo.

extraerse directamente y de forma inmediata de dichas obras ningún contenido social o político. En ese sentido, y volviendo a lo dicho por parte de Lukács respecto a Joyce, parece dudoso inferir a partir de las técnicas de inserción (*Einmontierung*) o el montaje empleadas por éste, que toda la realidad esté gobernada por ella y se explique a través de ella. No parece muy exacto condenar una técnica narrativa concreta como tal [30] sin reparar en su uso ni en su función y relación con otros elementos narrativos. Con todo, lejos de rechazar otras técnicas característicamente modernistas como el flujo de conciencia, Lukács trata de mostrar que dichas técnicas también aparecen en Thomas Mann, de forma que encajaría perfectamente en el modelo defendido por Bloch.

Perdóneme Thomas Mann que le aduzca en este contexto como contraejemplo. Piénsese en Tonio Kröger, o Christian Buddenbrook, o los principales personajes de *La Montaña Mágica*. Piénsese luego que estuvieran compuestos, como Bloch pide, puramente desde su conciencia, y no en contraposición con una realidad independiente de ellos. Es claro que en su conciencia, tal como ésta es de modo inmediato, tal como se consuma su pensamiento, se nos presentaría de un modo que no le cedería en nada a los personajes de Joyce en cuanto a «desgarramiento de la superficie»; se encontrarían en esa representación tantos «huecos» como en la de Joyce. No se diga que estas obras son anteriores a la crisis: la crisis objetiva conduce, por ejemplo, en Christian Buddenbrook, a un desgarramiento anímico más profundo que el de los personajes de Joyce. Y *La Montaña Mágica* es coetánea del expresionismo. Si, pues, Thomas Mann no hubiera pasado de fragmentos de pensamientos inmediatamente tomados, fotografiados, de sus personajes, y luego montados, habría creado fácilmente un cuadro no menos «artísticamente progresivo» que los del por Bloch admirado Joyce. [16-17]

Ciertamente, parece del todo legítimo y acertado reivindicar la figura de Mann como uno de los grandes autores del siglo XX. Sin embargo, ello no significa que toda la poética modernista quede en cuestión ni que el expresionismo como tal tenga que ser rechazado. Más allá de las comparaciones con otros escritores, es más prudente tratar de leer a Mann en clave moderna —tal como hace el propio Lukács, por cierto, en la cita anterior—, que cuestionar el arte moderno en bloque. Por otro lado, en el artículo de Bloch no existe mención alguna a Mann; no en vano, es más una defensa del expresionismo tras los sendos ataques de Lukács y Kurella. Lukács presupone a Mann fuera del modernismo debido a que lo considera como el gran autor realista contemporáneo. Ello nos llevaría de la discusión en torno al arte moderno al debate sobre el realismo y su relación con éste.

¿Por qué sigue siendo Thomas Mann, con la modernidad de sus temas, artísticamente tan «pasado de moda», «tradicional», en vez de dársele de vanguardista? Precisamente porque es un realista, lo que en este caso sig-

nifica por de pronto que —en cuanto artista— sabe perfectamente quién es Christian Buddenbrook, quién Tonio Kröger, Hans Castorp, Settembrini o Naphta. No necesita saberlo en el sentido de un análisis social científica abstracto: desde este punto de vista se puede equivocar, como se equivocaron antes que él Balzac, Dickens o L. Tolstoi; pero lo sabe en el sentido del realista productivo; sabe cómo nacen el pensamiento y la sensibilidad del ser social, cómo vivencias y sensaciones son partes de un complejo total de la realidad. [17]

La idea de que los temas de Mann son modernos mientras que su forma, en tanto que realista, es clásica, es cuestionable ya desde la propia distinción. Además, es cuestionable también que la caracterización que hace Lukács de Mann como autor moderno se refiera a los temas que emplea éste, ya que, como hemos visto, alude a cuestiones como el “flujo de asociaciones” y el “montaje”. Nótese, además, que el realismo y el modernismo no están necesariamente condenados a rechazarse mutuamente. Recuérdese lo dicho por Adorno en relación al realismo, o mejor, para usar sus términos, a la fuerza afirmativa, también señalada por Zamora. Toda gran obra debe tener dicha fuerza, y por tanto, también las grandes obras modernistas tendrían esa fuerza que permitiría sintetizar las corrientes y procesos histórico-sociales de la época. Por eso aquello de “en ese sentido, Beckett es realista”.

A continuación, Lukács retoma la crítica a las escuelas literarias de la época imperialista (Naturalismo-Surrealismo), manifestando que todos ellos comparten una característica común: adoptan la realidad tal como aparece al escritor a sus personajes, es decir, de forma inmediata. Y obviamente, ello es su mayor problema según el teórico húngaro.

Pero todas se quedan, intelectual y emocionalmente, paradas en esa inmediatez, no profundizan hacia la esencia, esto es, hacia la conexión real de sus vivencias con la vida real de la sociedad, en busca de las causas ocultas que producen objetivamente esas vivencias, en busca de las meditaciones que enlazan esas vivencias con la realidad objetiva de la sociedad. Producen por el contrario —con mayor o menos consciencia— su propio estilo artístico espontáneamente, partiendo de esa inmediatez. [18]

Una vez más se observa una concepción binaria de la realidad, entre la superficie y el fondo, una metafísica de la presencia, para decirlo a modo derridiano. El modernismo quedaría en la representación de la superficie de la realidad mientras que los autores realistas contemporáneos (con Thomas Mann a la cabeza) lograrían entrar en sus profundidades. Hay en este sentido una crítica harto interesante de Lukács respecto a la idea de libertad. Defiende que la auténtica libertad no puede lograrse mediante la inmediatez o la mera espontaneidad y que, al contrario, debe buscar el estudio del fondo del mundo real. Es una crítica, por tanto, de una

idea ingenua de libertad, la cual, para Lukács —muy acertadamente— está ligada a algunos prejuicios promovidos por el capitalismo. Pensemos, por ejemplo, en la idea capitalista de novedad, muy ligada a la moda —y a la idea de libertad asociada a ella—, y que tiene como fin la extensión de la máquina productiva capitalista¹². En el fondo vemos aquí una crítica marxista a la idea liberal de libertad. Otra cuestión es ver, por un lado, si efectivamente los autores modernistas produjeron bajo esa idea de libertad y, por otro, si las grandes obras modernistas se articulan a través de una idea inmediata y espontánea de libertad. No es este el lugar para discutir la primera cuestión; respecto a la segunda, se puede contestar con lo ya expuesto anteriormente de la mano de Adorno: toda obra de arte está mediada. Lukács no niega algunos logros de los autores modernistas, pero preso de su férrea concepción del contenido y forma, es incapaz de valorarlos más allá de alguna cuestión expresiva o estilística.

Al comprobar la detención en el plano de la inmediatez en las distintas tendencias modernas no pretendemos negar el trabajo artístico realizado por los escritores serios desde el naturalismo hasta el surrealismo. Con sus vivencias han creado un estilo, un modo de expresión coherentemente realizado que a menudo es artísticamente atractivo e interesante. Pero, si se tiene en cuenta su relación con la realidad social, todo ese trabajo no se levanta ni ideológica ni artísticamente por encima del nivel de la inmediatez. [19]

Y a ello añade una objeción más: “Por eso la expresión artística que así se produce es abstracta, de una sola vía” [20]. Y seguidamente trata de resolver la aparente contradicción entre inmediatez y abstracción de la mano de la dialéctica. En este punto nos topamos con una de las objeciones al arte moderno más recurrentes, en especial a lo que las artes visuales se refiere, a saber, la crítica de la abstracción. Una vez más se observa que Lukács está inmerso en su concepción extremadamente binaria de la realidad.

Es evidente que sin la abstracción no hay arte, pues ¿cómo podría producirse sin ella lo típico? Pero el abstraer —como todo movimiento— tiene una dirección, y ésta es la que importa aquí. Todo realista considerable trabaja su material vivencial —también con los medios de la abstracción— para llegar a las leyes de la realidad objetiva, a las conexiones profundas, mediadas, no perceptibles sin la mediación, de la realidad social. [21]

Aquí señala explícitamente cual es el verdadero objetivo del realista, y por ende, del auténtico escritor contemporáneo: penetrar en las leyes que gobiernan la realidad objetiva y destapar el más profundo, oculto, mediado y no inmediatamente

12 Para la cuestión de la relación de la novedad y la moda ver bloques II y III.

perceptible red de relaciones que conforma la sociedad. Adviértase, por un lado, que bien podría ser una definición bastante ajustada de la tarea del sociólogo, pero más allá de eso, salta a la vista que es una concepción del arte mucho más unidireccional y reducida que la que hemos caracterizado anteriormente con los teóricos frankfurtianos. La idea de resistencia del arte al mundo administrado incluye tanto un distanciamiento respecto a la tradición hacia la búsqueda de nuevas formas como la fuerza afirmativa a la que aludíamos anteriormente. Lukács parece poner todo el peso en la elucidación de la realidad (objetiva), sometiendo al arte a dicha realidad. De ahí que la propia autonomía del arte, tan reivindicada por los frankfurtianos, quede en entredicho en el modelo lukácsiano. Con todo, es interesante y sutil el proceso artístico descrito por él, el cual poco tiene que ver con las versiones más burdas del realismo.

Se presenta al realista serio un trabajo imponente y doble, artístico e ideológico, a saber: primero el descubrimiento intelectual y la configuración artística de esas conexiones; segundo, y sin que se pueda separar de lo anterior, el redescubrimiento artístico de las conexiones abstraídas y trabajadas, la superación de la abstracción. A través de ese doble trabajo surge una nueva inmediatez mediada, configurada, una superficie configurada de la vida, la cual, aunque en cada momento permite transparentarse claramente la esencia (cosa que no ocurre en la inmediatez de la vida misma), sin embargo, aparece como inmediatez, como superficie de la vida. Y precisamente como superficie total de la vida en todas sus determinaciones esenciales, no como un momento subjetivamente percibido y subrayado por abstracción del complejo de esa conexión de conjunto. [21]

Dicha caracterización del proceso artístico casi bien podría firmarlo el propio Adorno. El objeto artístico aparece de forma inmediata (Adorno seguramente no diría tanto, pero sí que aparece como totalidad), aunque su formación esté mediada. Y de ahí la crítica al naturalismo de Lukács, el cual, para el teórico húngaro, es demasiado fotográfico, inmediato, y obvia la dialéctica entre la apariencia y la esencia. Este punto también es muy similar a la crítica del naturalismo hecho por Adorno en *TE*. No es aquí el lugar de juzgar la pertinencia de dicha crítica, lo que interesa es el modelo que caracteriza para pensar el hecho artístico, dando a lo mediado una importancia notable. Pero ello se refiere al momento afirmativo que tiene la obra de arte, el cual no satisface completamente, para los autores frankfurtianos, la función del arte —más bien al contrario—. En ese sentido, la mediatez de la obra de arte para estos pensadores es aún mayor, ya que su denuncia, su queja al mundo administrado no se realiza mediante el contenido representado por la obra (por muy mediatizada que esté), sino a través de su mera existencia como objeto estético. Se podría decir que Lukács queda lejos de las formas de pensamiento clásico-realistas más burdas, pero no llega tan lejos como Adorno, Marcuse etc,

y finalmente da excesiva importancia, bajo ese pensamiento, al carácter afirmativo de la obra, desechando su negatividad.

La objeción que le imputa al expresionismo es justamente el contrario al naturalismo. Si éste ponía demasiado énfasis en la apariencia, el expresionismo hace lo propio con las esencias. En cualquier caso, ambos no toman verdaderamente el proceso total, no son dialécticos, y caen finalmente en un subjetivismo extremo.

Luego de hacer una lectura crítica de Benn, Lukács se embarca en criticar la técnica del montaje, el cual, había mencionado Bloch como característicamente modernista.

Donde el montaje en su forma original, como fotomontaje, puede actuar de un modo llamativo y a veces con intensidad agitatoria, su efecto se debe precisamente a que reúne sorprendentemente trozos de la realidad objetivamente muy diversos, aislados, y arrancados de su contexto. El buen fotomontaje tiene el efecto de un buen chiste. Pero en el momento en que esa vinculación unilateral —justificada y eficaz en el chiste suelto— se presenta con la pretensión de configuración de la realidad (aunque esto se conciba como lo irreal) de la totalidad (aunque sea vivida como caos), el resultado final tiene que ser de una profunda monotonía. [27]

Aquí se observa cómo el montaje, como mucho, sólo puede llegar a ser un buen juego, pero como tal, no puede llegar a representar la verdadera realidad. De modo que Lukács es incapaz de admitir un uso integral del montaje que fuera capaz de sintetizar en la obra la realidad. La técnica queda al margen del centro de la obra, como algo accesorio, como mero adorno. La técnica y la forma son cuestiones irrelevantes cuando no molestos para él, lo que cuenta realmente es el contenido.

Lo que importa no es, pues, la vivencia subjetiva, todo lo sincera que se quiera, de sentido de vanguardia y esforzarse por marchar en cabeza del desarrollo del arte, ni tampoco la invención de innovaciones técnicas, por deslumbrantes que sean; lo que importa es el contenido social y humano de la vanguardia, la anchura, la profundidad y la verdad de lo que anticipa proféticamente. [Lukács, 1977, 32]

Desde un punto de vista dialéctico es cierto que no es acertado poner el énfasis exclusivamente en la innovación formal, pero es igualmente inadecuado subestimar su importancia, debido a que a menudo la forma puede hacer empujar al contenido hacia una nueva forma artística. Parece complicado negar que *Berlin-Alexanderplatz* de Döblin, por poner un ejemplo expresionista en donde se usa el montaje, no sea capaz de dar cuenta de la sociedad de su tiempo; más bien, se menciona a menudo como una de las obras que mejor caracteriza el Berlín de los años 20. No olvidemos, dicho sea de paso, que Benjamin escribió un ensayo sobre dicha obra [Benjamin, 2008] que ha acabado siendo referencial tanto como crítica de la

obra como análisis de la técnica del montaje. Y Lukács sigue aún en su crítica de las técnicas modernistas.

Como el caos es el fundamento ideológico del arte de vanguardia, todos los principios coordinadores tienen que proceder de un material ajeno al propio: eso explica los comentarios en montaje, el simultaneísmo, etc. Todo eso no puede ser sino sucedáneo, significa solo la exacerbación de la unilateralidad de este arte. [28]

Ya se ha dicho que la unidimensionalidad, más que al modernismo, se le puede imputar al modelo binomial del propio Lukács, una vez más patente en este punto. La identificación modernismo-caos realismo-cohesión hace imposible ningún margen para pensar en la capacidad afirmativa del modernismo, lo cual rechaza toda una tradición artística, a la postre la más relevante del siglo XX. En este sentido, parece más certero tratar de ampliar ciertos posibles hermetismos de la poética modernista dando cabida a autores como Mann o ampliar la noción de realismo que rechazar de plano toda ella por medio de clasificaciones un tanto reduccionistas.

Volviendo un poco a la relación entre el arte y la sociedad, y más allá de la teoría del reflejo, Lukács apunta ciertas ideas harto interesantes. Desviándose de una concepción mecánica entre la infraestructura y superestructura, admite, respondiendo a Bloch, el hecho de que la ideología puede tener una función anticipatoria; es decir, que no está abocada a ir a remolque de la estructura económica. Aquí vemos, pues, una crítica indirecta a la tan cacareada cuestión del determinismo entre infraestructura y superestructura. Así, acepta la posibilidad de que el arte puede ser de alguna forma profético, no únicamente reflejo pasivo, tal y como dijo Paul Lafargue respecto a Balzac [44].

Estos escritores [los auténticos] constituyen una real vanguardia ideológica, pues dan forma a las tendencias vivas, pero todavía ocultas, de la realidad objetiva, tan profunda y verazmente que su obra es confirmada por el posterior desarrollo de la realidad, y no solo en el sentido de la simple coincidencia de una Buena fotografía con el original, sino precisamente como expresión de una comprensión múltiple y rica de la realidad, como reflejo de las corrientes ocultas bajo la superficie, que no aparecerán plenamente desarrolladas y perceptibles para todos sino en un estadio posterior del desarrollo. [Lukács, 1971, 31-32]

Aquí vemos a Lukács inmerso en un modelo vanguardista, en donde el arte del futuro no puede ser predeterminado.

Sólo el desarrollo puede mostrar si un escritor pertenece realmente a la vanguardia, mostrando que ha reconocido acertadamente y

configurado duraderamente propiedades importantes, tendencias evolutivas y funciones sociales de tipos humanos. [32]

En este punto Marcuse —por nombrar a quien de los anteriormente analizados más directamente se ocupó de esta cuestión— estaría bastante de acuerdo probablemente, especialmente en el tema del poder anticipatorio del arte. La cuestión es que Lukács sólo otorga esta posibilidad a la literatura realista. Sólo los escritores realistas son auténticos escritores. “Sólo en la obra de los realistas importantes encontramos esas «figuras proféticas»” [30]. Y al final da un giro en su modelo para poder encajar ahí la literatura realista. “El punto que aquí se discute no es la posibilidad de un movimiento anticipatorio en la sobreestructura, sino las siguientes cuestiones: ¿Quién ha anticipado el desarrollo? ¿En qué lo ha anticipado? ¿Qué ha anticipado?” [32]. La crítica de Bloch le hace asumir un modelo teórico avanzado, en donde la relación superestructura-infraestructura es compleja y dialéctica, pero el movimiento de Lukács consiste en tratar de justificar que únicamente el realismo es capaz de encajar en ese modelo, o lo que es lo mismo, que sólo el realismo es el verdadero arte vanguardista. De ahí la importancia del *quién*, del *en qué* y del *qué*, más que la anticipación misma. En este último giro se evidencia que la defensa del realismo precede al modelo artístico general, y que el modelo es modificado según la dirección del debate; lo que es incuestionable es, a fin de cuentas, la tradición realista.

Para Lukács el modernismo no tiene verdadera capacidad anticipatoria. El expresionismo sólo anticipa el surrealismo y en este esquema, éste es un movimiento degenerado ya desde sus propios inicios.

Si planteamos ahora la contrapregunta correspondiente sobre lo que ha anticipado el expresionismo no podemos recibir —ni siquiera de Bloch— más respuesta que: el surrealismo, o sea, otra tendencia literaria, cuya incapacidad de principio de anticipar desarrollos sociales en la configuración de tipos humanos resulta claramente de la caracterización que dan de ellas sus máximos veneradores. [32-33]

Y de ahí pasa a la condena general del modernismo (o vanguardismo). “El «vanguardismo» no tiene, no ha tenido nunca nada que ver con la producción de «figuras proféticas». Con una verdadera anticipación de desarrollos posteriores” [33]. El teórico húngaro trata, de alguna forma, de combatir al modernismo con sus propias armas, con un modelo estético moderno, insistiendo en que sólo el realismo puede encajar en ese esquema.

Una vez aclarado así el criterio de la vanguardia en literatura, es fácil contestar a las preguntas concretas. ¿Quién es vanguardista en nuestra literatura? ¿Productores «proféticos» del tipo Gorki o el difunto Hermann Bahr, que desde el naturalismo hasta el surrealismo manipuló orgullosa-

mente el bastón de tambor mayor delante de cada moda, para «superar» cada tendencia un año antes de que se pasara de moda? Desde luego que el señor Bahr es una caricatura, y está lejos de mí la intención de identificarle con los defensores convencidos del expresionismo. Pero es la caricatura de algo real; a saber, del vanguardismo formalista, sin contenido, separado de la gran corriente del desarrollo social de conjunto. [33]

También discute con Bloch el problema del arte popular. Ya se ha mencionado que es uno de los puntos más débiles del artículo de Bloch. Lukács es certero en su crítica. Señala, por un lado, que el uso de motivos primitivos no convierte a una obra en popular. Por otro, anticipa que en un contexto de capitalismo avanzado lo popular cobrará un significado mucho más complejo, y que una obra, por el hecho de ser muy vendida no tiene por qué ser popular necesariamente. Así es como traza una diferencia entre lo popular y lo que está de moda. En este punto se acerca bastante —aunque de manera un tanto intuitiva, sin demasiado desarrollo— a algunas reflexiones de Adorno en torno a la cultura de masas, pese a que éste no hace una defensa del concepto de lo popular que sí hace el teórico húngaro. “Tanto productos tradicionales regresivos (como, por ejemplo, la «Heimkunst») cuanto mala modernidad (novelas policíacas) han conseguido una difusión masiva sin ser de verdad productos populares.” [39]. Relaciona la cuestión con dos temas: el tema la tradición o la herencia cultural y la cuestión del realismo.

Lukács realiza una lectura interesante y acertada de la herencia cultural [53-54], ofreciendo una visión viva y dialéctica, pero es más cuestionable la idea de que todo modernismo o vanguardia rechace de facto toda tradición. Más allá de formulaciones exageradas muy típicas de escritos como los manifiestos, es bastante claro que los grandes escritores vanguardistas tenían gran conocimiento del pasado cultural. El propio Bloch no rechaza la idea de un hilo conductor del arte del pasado al modernismo. Lo que cambió respecto al clasicismo fue más bien el modo de relacionarse con esa herencia. Eso se verá muy bien cuando analicemos a los situacionistas, ejemplo radical donde los haya en esta cuestión.

En cuanto al realismo, Lukács equipara lo popular al realismo hasta utilizarlo casi indistintamente. De ahí su defensa anterior de lo popular, ya que para él lo popular es lo realista, y lo realista, a su vez, el verdadero arte de su tiempo. Se lamenta el poco peso que ha tenido en la tradición alemana —respecto a la francesa y la británica— y urge al descubrimiento de obras pretéritas de esa índole. Paralelamente, reivindica la diversidad del realismo (de Cervantes a los Mann, pasando por Shakespeare, Tolstoi etc.) frente a la unidimensionalidad del modernismo. Realmente, no parece sencillo hablar de unidimensionalidad de una tradición tan amplia y compleja como el modernismo, más aún la modernidad

como tal, con todas sus diferentes vertientes como corrientes (expresionismo, surrealismo, dadaísmo, constructivismo, vanguardias de los 60...) o como artistas individuales.

Dicho rápida y resumidamente, se podría decir que Lukács fue un gran teórico de la literatura en muchos puntos —en otros, lastrado por su modelo binomial, no tanto— en el sentido de que ofreció un modelo para pensar el hecho artístico sin parangón en el ámbito marxista, un modelo complejo, crítico y mucho menos mecánico de lo que a menudo se tacha. Sin embargo, con la perspectiva que nos ofrece el paso de los años, diríamos que no acertó tanto en la identificación de obras y corrientes artísticas que conformarían dicho modelo estructural. En ese sentido, podría decirse que no fue tan buen crítico literario, debido a su ceguera para ver grandes propuestas artísticas contemporáneas (modernistas) que sí podrían encajar en muchos de los puntos teóricos señalados por él.

2.2 El debate sobre la vanguardia

El debate sobre la vanguardia —el núcleo de lo que entendemos hoy por él al menos— se desarrolló mucho después al del expresionismo alemán. El libro referencial fue *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger publicado en 1974 por Suhrkamp Verlag. Si el anterior debate se llevó a cabo con la crisis del expresionismo, es decir, cuando dicho movimiento ya había mostrado signos claros de agotamiento, el libro de Bürger aparece justo después de la eclosión de las posvanguardias o vanguardias de los 60, cuando dichas propuestas también entran en declive. El debate puede considerarse como un precursor del posmodernismo, ya que muchos de los problemas analizados ahí serán recogidos por dicho movimiento a finales de los 70 y en los 80.

Resumidamente, la teoría de Bürger constata un supuesto fracaso de la vanguardia, o mejor dicho, un fracaso vanguardista de la posvanguardia, que Bürger observa con cierto desasosiego y resignación. El posmodernismo tirará de la misma idea aunque su valoración de este fracaso será mucho más optimista (al menos en algunas versiones), en tanto que celebrará la oportunidad totalmente abierta para la producción artística.

2.2.1 Peter Bürger

Bürger comienza por señalar una de las diferencias fundamentales existentes entre la vanguardia y el arte anterior, la cual, aunque no cita directamente, podríamos

decir que se refiere al clasicismo¹³. Y ella es la conciencia del medio artístico. Lo que marca el clasicismo son las reglas de estilo, no los medios artísticos.

Hasta esa época [vanguardias] del desarrollo artístico, el empleo de los medios era limitado por el estilo de la época, por un canon de procedimientos aceptados, el cual estaba preestablecido y era transgredido sólo en ciertos límites. Pero mientras existe un estilo dominante, la categoría de medio artístico no es visible como una categoría general, porque sólo aparece como una especial. Un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia es que no desarrollaron ningún estilo. No existe un estilo dadaísta o uno surrealista. Más bien, estos movimientos disolvieron la posibilidad de un estilo de época, al ponderar como principio la disponibilidad de los medios artísticos de épocas pretéritas. Sólo la disponibilidad universal convierte a la categoría de medio artístico en una categoría general. [Bürger, 2007, 25-26]

La diferencia entre estilo y medio artístico es la que marca la distinción entre clasicismo y modernidad. En realidad, Bürger sitúa el corte entre uno y otro en las vanguardias históricas; es decir, los dos grandes períodos no serían tanto clasicismo y modernidad como clasicismo/arte burgués y vanguardia. Esta es una cuestión que abordaremos más adelante —junto con la diferencia modernismo/vanguardia— pero lo que interesa ahora es que existe una concepción del estilo y del medio artístico harto diferente en el clasicismo y lo que viene después (para nosotros, la modernidad estética). La libertad creativa que se otorga en la modernidad para recoger medios artísticos anteriores, experimentar y buscar nuevas formas, es radicalmente diferente al margen estilístico del clasicismo. Ahí reside la libertad y autonomía estética que sirve en las teorías frankfurtianas como oposición o resistencia del mundo administrado.

El cambio no sólo corresponde a las obras y sus mecanismos internos, también se manifiesta en el modo de recepción. Ahí es donde Bürger menciona el concepto de “extrañamiento” de los formalistas rusos, sobre el cual ya se ha dicho algo y que, efectivamente, puede considerarse como uno de los términos claves para entender la recepción artística moderna. En realidad, Bürger habla del *shock*, el cual sería una suerte de radicalización del principio de extrañamiento, que como recuerda el propio Bürger, es aplicable a obras anteriores como *Don Quijote* y *Tristram Shandy* [26]. Aunque ello sea cierto, no lo es menos el hecho de que el esquema de pensamiento y la teoría literaria trazada por los formalistas se sustenta sobre ideas claramente vanguardistas, o dicho de otra forma, el hecho de que es una teoría que se adecua con solvencia a las obras vanguardistas. Los conceptos de desautomatización o el mismo extrañamiento son términos privilegiados sólo bajo unos

13 Ver el ejemplo que ofrece: Molière (pag 25)

presupuestos modernos, ya que, en el clasicismo ambos elementos sólo tendrían una función secundaria. El debate entre los formalistas y Trotski da buena cuenta de este hecho (Trotski, 1978), así como, sobre todo, la persecución de sus ideas a lo largo del stalinismo en pos del realismo socialista más burdo. Esta relación entre los avances artísticos y teóricos los caracteriza fabulosamente el propio Bürger.

Mi tesis consiste en que sólo la vanguardia vuelve cognoscibles determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad, en que, por lo tanto, a causa de la vanguardia se pueden comprender los estadios previos del desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no lo contrario, es decir, que la vanguardia se conoce desde los estadios tempranos del arte. [27]

Uno de los aspectos interesantes es que ofrece una versión flexible y móvil de la historia literaria, de tal modo que su comprensión es modificada con el desarrollo del mismo¹⁴. Ello recuerda al famoso cuento “Kafka y sus precursores” de Borges (Borges, 2007), en el cual se postula la idea de que un gran autor tiene la capacidad de hacer ver la historia literaria con otros ojos, hasta el punto de encontrar precursores en él, no en el sentido clásico del término, sino en el sentido de que el autor “crea” sus propios precursores. De algún modo, todo gran autor tiene la capacidad de mover la historia literaria, de, por ejemplo, hacer resurgir autores olvidados (siguiendo el ejemplo del propio Kafka, pensemos en Robert Walser). Ya se ha explicado anteriormente que algo semejante sucede con *El Quijote* y las sucesivas relecturas acaecidas a lo largo de la historia. Y es mediante este proceso según el cual gracias a la vanguardia el concepto de medio artístico se vuelve cognoscible; este hecho puede compararse con otra idea defendida por Danto en relación a la conciencia de la idea del arte, pero será desarrollada en su debido momento.

Esta conciencia por los medios artísticos se entrelaza, por un lado, con el énfasis moderno en la forma, y por otro, en la sensibilización del receptor.

Desde mediados del siglo XIX, después de la consolidación del dominio político de la burguesía, este desarrollo transcurrió de tal modo que la dialéctica forma-contenido en los objetos artísticos comenzó a inclinarse definitivamente a favor de la forma. El contenido de la obra de arte, su “mensaje”, cede ante el aspecto formal, que se diferencia como lo estético en sentido estricto. Esta predominancia de la forma en el arte desde mediados del siglo XIX puede comprenderse, desde la perspectiva de la producción estética, como una disposición sobre los medios artísticos y, desde la perspectiva de la recepción estética, como la focalización en la sensibilización del receptor. Es importante ver la unidad del proceso: se dispone de los

¹⁴ Aunque quizás no lo suficientemente móvil, como veremos más adelante con la crítica de Foster.

medios artísticos como tales en la misma medida en que se desatiende la categoría de contenido. [27-28]

Este punto será fundamental para entender su teoría sobre el arte burgués y la autonomía estética. La cuestión es que esta idea del creciente formalismo del arte burgués lo recoge de Adorno, o mejor dicho, de una cita de su *Ensayo sobre Wagner*, en el cual dice: “la clave de todo contenido del arte reside en su técnica” [28]. No obstante, sustentar sobre esa única cita la concepción de Adorno en relación a la forma y el contenido resulta un tanto aventurado. Siguiendo a lo expuesto en la parte sobre la *TE*, habría que argüir que la noción adorniana del contenido y del arte en general es más compleja que la atribuida por Bürger. De modo que no parece cierto que la cita del *Ensayo sobre Wagner* certifique que “se vuelve evidente una de las tesis centrales de la estética adorniana” [28]. Una cita recogida de forma aislada de una obra que no es la ópera magna estética del autor no puede sustentar que dicha frase sea “una de las tesis centrales”.

Luego de explicar la tesis adorniana, Bürger desarrolla lo que a la postre será una de sus ideas fundamentales —por no decir la fundamental— de su teoría de la vanguardia. Ésa no es otra que la idea de que con la vanguardia llega una ruptura esencial en la historia del arte. Adoptando una distinción realizada por Marx, Bürger distingue entre dos formas de crítica: la crítica immanente y la autocrítica [30]. Llevando esta distinción a la historia del arte, el teórico del arte señala que hasta el advenimiento de la vanguardia, el arte fue crítico de forma immanente, es decir, dentro del sistema artístico; por el contrario, la vanguardia ahonda en la radicalidad de la crítica volviéndose autocrítica, a saber, una crítica contra la propia institución artística.

Ejemplos de una crítica immanente al sistema serían la crítica de los teóricos del clasicismo francés al drama barroco o la crítica de Lessing a la imitación alemana de la tragedia clásica francesa. La crítica se da aquí dentro de la institución teatro. (...) con los movimientos históricos de la vanguardia, el arte, en tanto parte del sistema social, ingresa al estadio de autocrítica. El dadaísmo, el movimiento más radical de la vanguardia europea, no practica una crítica a las corrientes artísticas que la precedieron, sino que apunta contra la institución arte, tal como ésta se conformó en la sociedad burguesa. [30-31]

¿Qué se debe entender por institución arte? Bürger lo explica claramente:

En el concepto institución arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se torna en contra de ambas: del aparato de distribución, al cual está sometida la obra de arte y del status del arte en la sociedad burguesa, antes descripto con el concepto de autonomía [31]

Aquí está incluido una de las distinciones más importantes para entender la teoría de Bürger; la distinción entre el modernismo y la vanguardia. Es éste un debate de cierta envergadura en las estéticas contemporáneas. En cuanto a los teóricos de Frankfurt en general, podríamos decir que no existe una diferenciación esencial entre los dos conceptos. Nosotros hasta el momento lo estamos utilizando también de forma similar, incluyendo a ambas dentro de una categoría más general de “arte moderno”. Sin embargo, el abismo que se abre según Bürger entre el modernismo y la vanguardia es clave para entender la posterior ruptura entre la modernidad y la posmodernidad. No en vano, ésta última no sería sino un eco de la primera. La vanguardia, por tanto, se aparta del modernismo en tanto que rechaza de lleno la idea de la autonomía del arte por idea burguesa y reivindica una conversión del arte en vida. El arte deja así su esfera autosuficiente y se vuelve en acto, en vida. Ya se puede vislumbrar que la concepción de la autonomía artística de Bürger —muy en sintonía, por otro lado, de su concepción forma/contenido— como arte por el arte es claramente dispar a la de Adorno. Ya se ha señalado que la idea de autonomía en el arte no debe entenderse como una especie de concepción autista del arte (ver su crítica al arte por el arte) sino una resistencia a la cooptación artística; debe entenderse, en suma, de modo dialéctico. La vanguardia aparece en Bürger como un vuelco respecto al esteticismo de finales del XIX. Pero lo que Bürger observa es que este vuelco empuja al arte hacia una suerte de conclusión: “La totalidad del proceso del arte y su desarrollo se aclara sólo en el estadio de la autocrítica” [32]. La fase autocrítica se presenta así como fase final del arte. Nótese aquí la similitud de esta idea con la idea hegeliana de la forma artística romántica.

Puede decirse también que en el tercer nivel [forma artística romántica] emerge lo espiritual como espiritual, el ideal [es] libre e independiente en él mismo. En la medida en que el espíritu llega a ser para sí, se libera de la forma sensible (...) Lo dominante en el arte romántico es lo subjetivo de la voluntad, lo espiritual en general, el espíritu como libre en sí mismo. [Hegel, 2006, 105]

Al margen de toda la crítica institucional de Bürger, que en Hegel no existe como tal, la idea de una autocrítica de la esfera del arte se asemeja mucho a la liberación del espíritu en sí y para sí, a la idea del espíritu absoluto bajo el ideal estético. En suma, se trata de una autoconciencia que lleva a la idea del arte hacia una conclusión. De ahí el problema del fin del arte que aparece por primera vez en Hegel y que recorre siglo y medio hasta llegar a convertirse en un tema central en la posmodernidad, como veremos más adelante.

La formación de la institución arte converge con la emergencia de la burguesía [37], de tal modo que es con la aparición de la modernidad como se instaura la

idea de la autonomía del arte y con él se establece la institución arte. “Podemos remitirnos a finales del siglo XVIII, cuando la institución arte se constituyó completamente en el sentido antes expuesto.” [37]. Los autores fundamentales en esta constitución que menciona el teórico alemán son Kant y Schiller. Presenta a Hegel y al problema del fin del arte como anticipo de la cuestión de la autocrítica.

Los neohegelianos no admiten el pensamiento de Hegel respecto a un fin del período del arte. (...) Prefiero suponer que la autocrítica del arte aún no puede ser efectuada a partir de causas históricas. Pues, aun con la institución arte autónomo conformada actúan, en su seno, contenidos de carácter político que, por lo tanto, se oponen al principio de autonomía de dicha institución. Sólo en el instante en que los contenidos pierdan su faceta política y el arte todavía quiera ser arte, será posible la autocrítica del subsistema social arte. Este estadio aparición en el esteticismo a fines del siglo XIX. [37]

Es con el esteticismo cuando la institución arte pierde relevancia social, se separa de la praxis cotidiana radicalmente y entra en crisis. Ejemplos de dicha crisis serían: “el fracaso del principal proyecto de Mallarmé, las dos décadas improductivas de Valéry, la carta de Hofmannsthal a Lord Chandos” [38]

Bürger se apoya en el famoso texto de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* para esbozar el cambio ocurrido en el arte a principios del siglo XX en el ámbito de la recepción —y con él, en todo el carácter de la obra—. Y es que, muy acertadamente, Bürger señala que la teoría del aura de Benjamin descansa fundamentalmente sobre la cuestión de la recepción, si bien tiene implicaciones mucho más generales a posteriori. De modo que la teoría benjaminiana le viene muy bien para explicar lo anteriormente expuesto desde un punto de vista diferente. Así es como se distinguen dos formas diferentes en cuanto a las maneras de percibir una obra de arte: la recepción contemplativa y la recepción distraída.

La primera correspondería a la época anterior a la reproductibilidad técnica y la segunda la que se instaura a partir del desarrollo de dicha reproductibilidad. La cuestión es que la reproductibilidad técnica coincide con el advenimiento de la vanguardia. Aquí se abre el problema marxista clásico de la relación entre las condiciones de producción y el arte, es decir, el problema de hasta qué punto la reproductibilidad técnica influyó o determinó la aparición de la vanguardia, y al mismo tiempo, hasta qué punto Benjamin defendía esa idea¹⁵. No es objetivo de este trabajo resolver este problema, pero lo que está claro es que en la lectura de Bürger la reproductibilidad técnica, la recepción distraída y la vanguardia van de la mano.

15 Bürger acusa a Benjamin de ser excesivamente mecánico en la relación entre la tecnología y el arte [41-44].

Las formas de recepción mencionadas arriba están en estrecha relación con los dos acentos fundamentales de la recepción: el acento en el valor de culto, y el acento en el valor expositivo. En el primero lo fundamental es la propia existencia de la obra, mientras que en el segundo —con el aumento de las posibilidades de exposición gracias a la reproducibilidad técnica— su percepción [60-62]. El valor de culto está ligado a la recepción contemplativa y el valor expositivo a la recepción dispersa. La forma de recepción de la pintura es la contemplativa, en el cual la imagen es fija y el espectador puede dar rienda suelta a sus asociaciones. La forma de recepción del cine, sin embargo, es la distraída, ya que la imagen nunca es fija, cambia en cada plano, y obliga al espectador a cambiar de actitud en cada plano y secuencia. De ahí la dispersión y de ahí que el efecto más importante de este tipo de recepción sea el del shock [80-81].

Pero volviendo a la línea argumentativa de Bürger, el teórico alemán explica cómo está influenciada la aparición de la vanguardia del desarrollo capitalista a finales del siglo XIX.

A la plena diferenciación del subsistema arte, la que se inicia en el *l'art pour l'art* y concluye en el esteticismo, hay que contextualizarla en la tendencia, propia de la sociedad burguesa, hay una progresiva división del trabajo. El subsistema arte, plenamente diferenciado, se vuelve un subsistema que no asume ninguna función social.

En general, sólo se puede decir con certeza que la diferenciación del subsistema arte existe como tal en la lógica del desarrollo social burgués. En la misma línea progresiva de la distinción del trabajo, el artista se convierte en un especialista. [47]

Bürger apunta que esta división del todo social en subsistemas especializados tiene importantes consecuencias más allá de ese estricto campo. Específicamente, influye en el propio sujeto, en su capacidad de experimentación. Con él, la experiencia del sujeto se degrada¹⁶.

En este sentido aquí otorgado, este concepto [degradación de la experiencia] se refiere a que el especialista ya no puede reconvertir, en la praxis cotidiana, “las experiencias” que hace en su subsistema. La experiencia estética, en tanto específica, tal como la transformó el esteticismo, sería la forma en la que se manifestaría la degradación de la experiencia en el arte, de acuerdo a las definiciones dadas anteriormente. En otras palabras, lo positivo de este proceso de diferenciación en el subsistema social es la experiencia estética, mientras que lo negativo es la pérdida de la función social del artista. [48-49]

16 El problema de la degradación de la experiencia es un tema recurrente Benjamin, el cual lo trata más específicamente en: Benjamin, Walter *Experiencia y pobreza*, en id.*, *Obras, libro II/vol.1*, Madrid, Abada, 2010.

El círculo se cierra volviendo al punto de partida. La especialización del subsistema arte, su autonomía, provoca la pérdida de influencia en la praxis cotidiana; por así decirlo, se vuelve inofensiva y casi irrelevante para la sociedad. De esta crisis surge la vanguardia como intento de convertir el arte en vida.

Bürger expone con brillantez todo el proceso de institucionalización —y en por ende, la consecución de la autonomía— del arte [51-77]. Al final de ese proceso es cuando de la mano de la vanguardia el arte sufre una transformación radical.

Los movimientos vanguardistas se definirían como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No niega una manifestación artística anterior (un estilo), sino la institución arte como institución separada de la praxis cotidiana. Cuando los vanguardistas exigen que el arte vuelva a ser algo práctico, dejan de lado la exigencia por un contenido socialmente significativo en las obras de arte. La exigencia, pues, pasa a otro plano que no es el del contenido de la obra concreta. Se dirige hacia el modo en que funciona el arte en la sociedad burguesa y que define tanto el efecto de las obras como su contenido particular. [70]

Aquí se sitúa uno de los puntos claves de la argumentación de Bürger. La vanguardia no va contra un estilo o escuela particular sino contra la idea del arte mismo, o dicho más precisamente, contra la institución arte en su conjunto. En el arte dadaísta, por ejemplo, no se trata de ir contra el, pongamos, naturalismo o el expresionismo, sino que se trata de minar los cimientos de la propia institución artística. La visión de Bürger de la vanguardia es hartamente estrecha, como en algunos sitios ya se ha señalado [Murphy, 1999, 3]. Limita la vanguardia casi exclusivamente al dadaísmo y al surrealismo, movimientos en los que, efectivamente, tanto la crítica institucional (dadaísmo) como la influencia social del arte (surrealismo, vía psicoanálisis) cobran una importancia primordial. De modo que los movimientos que no ponen especial énfasis en estos aspectos (expresionismo, por ejemplo) quedan en la teoría de Bürger inscritos dentro del modernismo, mientras que la vanguardia como tal sólo es atribuible a la crítica institucional. Como veremos en el apartado III, esta lectura también será criticada en cierto modo por Foster.

En cualquier caso, está claro que en Bürger la vanguardia se representa como negación de la autonomía estética. El concepto clave para entender este paso es el de “superación”. “Los vanguardistas pretendían la superación del arte —una superación en sentido hegeliano—. Pues el arte no debería ser destruido, sino trasladado a la praxis cotidiana, donde se conservaría de otra forma.” [71] No se trata de “integración” sino de “superación”. Este matiz es fundamental para entender la diferencia entre un arte emancipado y un arte cooptado. Y es que ello no significa que los vanguardistas acepten la praxis cotidiana como tal —en esto coincide con

el esteticismo—, sino que aspiran a transformarla a través del arte. El acercamiento de la distancia esteticista entre el arte y la vida puede darse, así, de dos formas: como arte vanguardista y como industria cultural. La segunda se trataría de una falsa superación, de una integración acrítica [72]. La industria cultural se vuelve así como el otro lado negativo de la vanguardia. Esta dialéctica será expuesta con más profundidad en la parte correspondiente a Huyssen.

Bürger explica cómo la empresa vanguardista repercute en tres puntos esenciales del arte: la finalidad, la producción y la recepción [72]. No en vano, más que hablar de obra vanguardista, señala certeramente que sería más adecuado hablar de manifestación vanguardista, ya que muchos de las tentativas vanguardistas¹⁷ no tienen cabida como obra orgánica conclusa, y son efímeros, coyunturales, fragmentarios etc¹⁸.

En cuanto a la finalidad, el esteticismo decretó, siguiendo a Kant, que la obra era un fin en sí mismo, y así se separó de la praxis cotidiana. El giro vanguardista no supone dar una finalidad al arte, sino fusionar arte y praxis hasta que se vuelvan indivisibles.

Si el arte y la praxis cotidiana forman una unidad, si la praxis es estética y el arte práctico, entonces no hace falta distinguir una finalidad del arte, porque tampoco tendrá validez la separación de dos esferas (arte y praxis cotidiana) que constituyen el concepto mismo de finalidad. [73]

Pasando a la cuestión de la producción, si en el esteticismo la producción artística corre a cargo de un individuo bien definido —muy en relación con la idea de genio—, en la vanguardia se observa una “negación radical de la categoría de producción individual” [73-74]. El ejemplo que ofrece es el de Duchamp.

Cuando en 1913 Duchamp firma productos en serie (un urinario, un colador) y lo expone en una muestra de arte, se niega la categoría de producción individual. La firma, la cual fija lo individual de la obra, señala el hecho de que la obra es del artista. Ese acto, de firmar cualquier producto masivo se convierte en el guiño burlón frente a las pretensiones de creación individual. Con la provocación de Duchamp, no sólo se vuelve cuestionable el mercado de arte como institución, en la que la firma vale más que la calidad de la obra, sino también el principio del arte en la sociedad burguesa, el cual valida la idea del individuo como creador de la obra. Los

¹⁷ Como ya se ha explicado, en el caso de Bürger hay que pensar sobre todo en el dadaísmo.

¹⁸ Hay que señalar que en este punto Bürger es un tanto ambiguo ya que en otro momento sí que admite la posibilidad de existencia de la obra vanguardista. No en vano, distingue dos grandes clases de obras a lo largo de la historia del arte: (a) la obra orgánica o simbólica y (b) la obra no-orgánica o alegórica. La segunda corresponde a la obra vanguardista y el término “alegoría” alude a al uso que hace de éste Benjamin. La obra orgánica sería aquella donde la unidad entre lo general y lo particular carece de mediación mientras que en la no-orgánica dicha unidad está mediada. Contra lo dicho a menudo, por tanto, los vanguardistas no niegan la unidad de la obra como tal, sino un cierto tipo de unidad, la idea de obra como unidad redonda. (80)

ready made de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones. El sentido de la provocación de Duchamp no surge de la totalidad forma-contenido de cada objeto que tiene su firma, sino sólo de la oposición entre, por un lado, el objeto producido en serie, y por otro, la firma y la exposición de arte. Resulta evidente, entonces, que este tipo de provocación no se repite a menudo. La provocación depende de aquello contra lo que se dirige. En este caso, se trataría de la idea de que el individuo es el sujeto de la creación artística. [74]

Y a continuación anticipa sucintamente otras de sus tesis finales, a saber, el fracaso del proyecto vanguardista.

Después de que el colador firmado fue aceptado como objeto de museo, la provocación cae al vacío. Se vuelve lo opuesto. Cuando un artista hoy firma y expone un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado de arte, sino sometiéndose a él. No destruye la idea de una creación individual, sino que la afirma. La causa de ello debería hallarse en el fracaso de la intervención vanguardista por superar el arte. [74]

Retomaremos esta cuestión un poco más adelante y también en la tercera parte, en la crítica que le hace Foster.

Finalmente, está la cuestión de la recepción. La empresa vanguardista se sustenta en la idea de minar la diferencia entre el productor y el receptor. “La superación de la oposición entre productor y receptor sigue la lógica de la intención vanguardista por superar al arte como una esfera apartada de la praxis cotidiana.” [75] El ejemplo que se aporta aquí es Breton y su idea de practicar la poesía en lugar de crearla individualmente por medio de dispositivos (la escritura automática por ejemplo) que escapan del control férreo del productor diferenciado.

A través de esta triple transformación, la vanguardia acomete su objetivo final, que no es otro que negar los fundamentos de la autonomía del arte para una fusión con la praxis cotidiana. Al mismo tiempo, Bürger señala el fracaso de dicha empresa.

La vanguardia buscó la superación del arte autónomo, en el sentido de un redireccionamiento del arte hacia la praxis cotidiana. Esto no ha ocurrido y quizás, tampoco pueda ocurrir en la sociedad burguesa, a menos que se dé bajo la forma de una falsa superación del arte autónomo. Que dicha falsa superación existe, lo atestiguan la literatura de divertimento y la estética de la mercancía. Una literatura que tiene como objetivo principal imponerle al lector un determinado comportamiento consumista es práctica, pero no en el sentido vanguardista. En este caso, la literatura no es un instrumento de emancipación, sino de dominación. [76-77]

Este fracaso provoca que, evidentemente, la institución arte permanezca como tal separada de la praxis, pero, a diferencia del período prevanguardista, se hace reco-

nocible tanto él como su principio, a saber, la pérdida de función social. Y de ahí las limitaciones del arte posvanguardista.

Este arte bien puede conformarse con el *status* de autonomía, bien realizar acciones que sacudan dicho *status*, pero no puede negar —sin dejar la pretensión de verdad del arte— ese *status* de autonomía sin más y suponer la posibilidad de un efecto directo. [Bürger, 2007, 81]

De modo que todo intento vanguardista posterior a las vanguardias históricas —la neovanguardia, en suma— está condenada a fracasar. Un síntoma de ello es que toda tentativa de este tipo habría perdido gran parte del efecto de *shock*, el cual, como ya hemos visto, es el efecto primordial en el dadaísmo. La impotencia de la neovanguardia aparece así como síntoma del fracaso de las vanguardias históricas. “la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y, con ello, niega la genuina intención vanguardista” [83]. La neovanguardia no hace sino integrar el arte vanguardista en la institución arte de forma que neutraliza todo su potencial revolucionario-renovador. El arte después del fracaso de la empresa vanguardista queda condenada a estar integrada en la institución arte, y por ende, totalmente separada de la praxis cotidiana. En otras palabras, pierde toda capacidad transformadora. Como dice Bürger, “el arte neovanguardista es un arte autónomo en todo el sentido de la palabra” [83]. En resumidas cuentas, estas ideas conforman al fin y al cabo la teoría de la cooptación, teoría que se analizará con más detalle en el bloque II.

2.3 El debate sobre el kitsch

El concepto de kitsch comenzó a emplearse en la segunda mitad del siglo XIX en la jerga de los pintores y marchantes de arte de Munich, y se utilizaba para designar cosas artísticas baratas [Calinescu, 232]. Pese a que ya desde antes venía debatiéndose teóricamente sobre el término¹⁹, el debate en torno al kitsch se desarrolla fundamentalmente hacia los años 30 del siglo XX, es decir, en el período de entre guerras, período modernista por excelencia. No en vano, dicho debate se lleva a cabo unos años antes que el del expresionismo abstracto, y como éste, supone una de las cúspides de los debates estéticos modernos. En él tomaron parte esencialmente tres teóricos: Theodor Adorno, Hermann Broch y Clement Greenberg.

Adorno venía utilizando el término kitsch en numerosos textos de finales de los 20 y principios de los 30, pero el texto donde abordó el problema de forma exclusiva

¹⁹ Frank Wedekind había hablado en 1917 del kitsch como la forma contemporánea del Gótico, Rococó, Barroco. [Calinescu, 223]

fue en el titulado “Kitsch”, escrito en 1932 pero publicado póstumamente. Un año más tarde aparecerá el texto de Broch “Notas sobre el problema del kitsch”, que será revisado en 1950/1951²⁰. Finalmente, el artículo de Greenberg, “Vanguardia y Kitsch” aparecerá en 1939 en la revista americana *Partisan Review* y fue muy influyente en el mundo del arte.

El kitsch aparece a menudo como elemento integral de la modernidad, como elemento en constante relación con otros esenciales como vanguardia, modernismo, etc. Pero su proliferación es un síntoma, paralelamente, del advenimiento de la posmodernidad, y es por ello por lo que a nosotros nos interesa especialmente.

El fenómeno del consumo compulsivo, el miedo al aburrimiento, y la necesidad de evadirse, combinados con la amplia consideración del arte tanto como juego como exhibición se encuentra entre los factores que han contribuido en diversos grados y modas al desarrollo de lo que se denomina como kitsch. El kitsch es uno de los productos más típicos de la modernidad. (...) Así, el relativismo temporal implicado por el concepto estético de la modernidad, y concretamente la idea de que ninguna tradición es por sí misma más válida que otra, aunque sirva como justificación de todo el antitradicionalismo del modernismo y de ella total libertad de ellos artistas individuales para elegir sus antecesores según su propia discreción, puede considerarse también como una pre-condición del omniabarcador y suave eclecticismo tolerante del kitsch como estilo. [Calinescu, 23]

En la época posmoderna, el kitsch representa el triunfo de la inmediatez —la inmediatez del acceso, la inmediatez del efecto, la belleza instantánea—. [Calinescu, 24]

2.3.1 Theodor Adorno

El texto de Adorno se sitúa básicamente en el contexto de la música, pero sus reflexiones son transportables a otras disciplinas artísticas y a la estética en general, más aún teniendo en cuenta la forma de pensar dialéctica y sistemática del pensador alemán.

La idea central que presenta en este breve texto es la relación que existe entre la historicidad y el kitsch. El kitsch es un concepto modelado por el devenir histórico. En ese sentido, no puede proporcionarse una definición estática de ella ni mostrar de antemano qué objetos entran bajo dicha categoría. En definitiva, se trataría de algo así como una recuperación llana y acrítica de materiales y tendencias pasadas.

²⁰ Nosotros utilizaremos la última versión.

[El *kitsch*] tiene él mismo un origen objetivo en el desmoronamiento de las formas y el material en la historia. El *kitsch* es el precipitado de formas y floreos devaluados en un mundo de formas remoto a su contexto. Lo que pertenecía al arte de antes y hoy se emprende pasa por *kitsch*. Por otro lado, la justificación del *kitsch* reside en su objetividad. Pues conserva, distorsionada y como mera apariencia, la memoria justamente de una objetividad formal que ha desaparecido. [Adorno, 2011, 824]

Para el kitsch no hay ningún criterio universal, pues el mismo concepto es un marco que una y otra vez sólo se llena históricamente [828]

Dicho peso histórico en el kitsch hace que esté ligado al “momento social” lo cual imposibilita, como ya se ha dicho, una caracterización estable y netamente estética del término.

Imposible captar la idea de «kitsch» de una manera estética que flote libremente. El momento social la constituye esencialmente. Pues, al hacer pasar por presentes a los hombres esencias formales pasadas, el *kitsch* tiene una función social: engañarles sobre su verdadera situación, transfigurar su existencia, hacer que metas que son gratas a cualesquiera poderes se les aparezcan con un resplandor de cuento de hadas. [825-826]

En este paso a la crítica social del kitsch se observa claramente que Adorno considera al kitsch como una especie de velo que tapa a los hombres para que eviten ver la verdadera realidad, es decir, es ideológica: “Todo el *kitsch* es esencialmente ideología” [826]. Ésta es una idea que se repite en los tres autores que analizamos en esta sección.

Sin embargo, lejos de caracterizar los objetos artísticamente bajos —pertenecientes al *low art* por así decirlo— como directamente kitsch, Adorno traza una distinción interesante que, entre otras cosas, desmiente la visión estereotipada en relación a sus teorías que lo tratan como una especie de dogmático reduccionista del *high* y *low art*. En ese sentido, contempla la posibilidad de que el kitsch penetre en obras supuestamente altas, y no sólo eso, sino que son justamente esas obras las más ideológicas.

Pero en cuanto la composición plantea de por sí aspiraciones y quiere ser conformada subjetivamente pero sucumbe al kitsch, el poder de la objetividad del kitsch en ella está acabado. Alguien ha hablado alguna vez de buenos malos libros y malos buenos libros. La diferencia es exactamente aplicable aquí. [825]

El peor kitsch es aquel con «nivel», que no es reconocible de antemano, sino que eleva aspiraciones compositivas. Para desenmascararlo, como medio sólo existe la crítica técnica: los elementos kitsch en composiciones de intención seria se transfieren constantemente por anomalías técnicas. [828]

Finalmente, consciente del calado histórico del kitsch, Adorno efectúa un giro autocrítico interesante. Así, señala que el mismo debate del kitsch y su utilización puede terminar siendo kitsch si, justamente, no se tiene en cuenta dialécticamente. Este apunte podría valer igualmente para toda su teoría, y es por ello necesario actualizar sus ideas al contexto contemporáneo, cosa que se hará en el último apartado. “El mismo discurso sobre el kitsch comienza a convertirse en kitsch al sucumbir a la dialéctica histórica de la que emergió su objeto” [828].

2.3.2 Hermann Broch

Como otros tantos teóricos que han abordado la cuestión del kitsch, Broch se da cuenta, ya desde las primeras líneas de su artículo, de la ambigüedad y complejidad del problema. De este modo, rechaza la posibilidad de ofrecer una definición cerrada del término. Con todo, ello no es óbice para tratar de trazar un conjunto teórico que de cuenta del concepto.

Así, Broch comienza por indicar la relación que existe entre el kitsch y la falsedad [Broch, 125]. El arte de una época determinada se divide, así, entre el arte que tiene aspiraciones cósmicas y el kitsch. El primero sería el gran arte de cada tiempo mientras que el otro un falso arte. En cuanto al origen, Broch indica que el kitsch nace de algún modo con el romanticismo. Es importante subrayar esta cuestión ya que nos indica algo fundamental para entender el arte moderno en general; a saber, que el kitsch es algo esencialmente moderno, que la modernidad estética no puede entenderse sin él y que, al contrario de lo que pueden sugerir algunas ideas posmodernas, el kitsch no es una antítesis de la modernidad estética. No en vano, la modernidad estética se establece en gran medida en la dialéctica entre el kitsch y el gran arte, lo cual impide pensar dicha modernidad únicamente en el sentido de un *high art*, como frecuentemente se piensa.

Por otro lado, el pensador austríaco liga el kitsch con el aspecto subjetivo, con las sensaciones. “Quien, en arte, se limita a buscar solamente nuevas esferas de belleza crea sensaciones, no arte” [26]. El kitsch busca la belleza de forma inmediata y tangible, obviando el aspecto sistémico del arte, el cual busca la belleza a través su lógica interna. Esto no significa, empero, que el kitsch sea un sinónimo exacto del “mal arte”; el kitsch forma todo un sistema cerrado que se sitúa al lado pero al margen del sistema del arte. Ambos sistemas trabajan siguiendo una lógica diferente.

El “sistema-*kitsch*” impone a sus adeptos la siguiente exigencia: “haz un bello trabajo, mientras que el “sistema-arte” les pone ante el imperativo ético: “haz un buen trabajo”. El *kitsch* es el mal dentro del sistema de valores del arte. [28-29]

La esencia del kitsch consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un “buen trabajo” sino un trabajo “agradable”: lo que más importa es el efecto. A pesar de que con frecuencia adopta actitudes naturalistas, o sea, a pesar del uso abundante de vocablos de la realidad, la novela kitsch ilustra el mundo, no como es sino “como lo desea o lo teme”. [9]

La diferencia entre el arte y el *kitsch* es, de este modo, fundamentalmente de orden ético. El problema del *kitsch*, más que un problema estético es un problema ético, como veremos a continuación. En su búsqueda del efecto de la belleza, el *kitsch* falsea la realidad mostrándolo de un modo idealizante. En ese sentido, puede decirse que, en términos marxistas, el *kitsch* es plenamente ideológico. Es una forma nostálgica y escapista, y por eso, Bloch lo define como totalmente reaccionario.

Si la existencia de un sistema de valores del *kitsch* también depende de la angustia de la muerte y si, de acuerdo con su vocación conservadora, éste intenta comunicar al hombre la seguridad de ser para salvarlo de la amenaza de la oscuridad, como sistema de imitación, el *kitsch* es únicamente reaccionario (...) La novela histórica se puede considerar como expresión de aquel espíritu conservador irreprimible. [10]

Broch caracteriza la obra kitsch como obra de arte neurótica, es decir, una obra que impone una convención completamente irreal sobre la realidad. Dicha convención, además, no es otra que la exaltación hipócrita. La esfera inmanente de la obra, su carácter neurótico, y la esfera de la recepción, con la exaltación hipócrita, aparecen así integrados en un único sistema. Esta exaltación surge como efecto deliberado, el cual, a su vez, es, para Broch, un elemento esencial del espectáculo. Aquí podemos observar la relación que se puede establecer entre el kitsch y el espectáculo, el cual se analizará más detalladamente cuando tratemos las teorías de Debord.

El kitsch opera como una intromisión en el sistema del arte de otro sistema ajeno a él. De este modo, el arte comprometido conforma, según Broch, uno de los ejemplos más representativos de lo que es el kitsch.

2.3.3 Clement Greenberg

La frase que da comienzo al artículo de Greenberg es, sin duda, uno de los más célebres en la cuestión del kitsch. “If the avant-garde imitates the process of art, kitsch, we now see, imitates its effects” [Greenberg, 1969, 116]. Vemos una vez más cómo el kitsch aparece como lo otro de la vanguardia, como una especie de copia de baratija del gran arte. Junto a ello, la importancia de la recepción; dicho de otra forma, la toma de conciencia de que el kitsch trabaja en los efectos que pro-

ducen las obras, y en ese sentido, no será suficiente a la hora de estudiar el kitsch con un análisis inmanente de una obra determinada, hay que considerar también el juego que establece con el receptor.

Por otro lado, el kitsch se muestra íntimamente asociado a la cultura de masas, tanto que se podría decir que, para Greenberg, la cultura de masas es el modo sociológico como aparece el kitsch en las sociedades modernas. Así es como el problema del kitsch se inscribe también dentro de una problemática socio-política más general.

Where today a political regime establishes an official cultural policy, it is for the sake of demagogy. If kitsch is the official tendency of culture in Germany, Italy and Russia, it is not because their respective governments are controlled by philistines, but because kitsch is the culture of masses in these countries, as it is everywhere else. The encouragement of kitsch is merely another of the inexpensive ways in which totalitarian regimes seek to ingratiate themselves with their subjects. Since these regimes cannot raise the cultural level of the masses—even if they wanted to—by anything short of a surrender to international socialism, they will flatter the masses by bringing all culture down to their level. It is for this reason that the avant-garde is outlawed, and not so much because a superior culture is inherently a more critical culture. [122]

Se puede observar claramente la influencia marxista cuando caracteriza el kitsch, en la misma línea que Brocht y Adorno, como ideológica. Una “forma barata” para que los regímenes totalitarios se congracien con las masas. El modo de expandir la verdadera cultura a las masas, para Greenberg, parece que pasa por la instauración de un régimen socialista, de modo que la única forma de igualar cultura y masas en un régimen no-socialista es bajar la cultura a ellas. Ésa sería la función social que desempeñarían la cultura de masas y el kitsch. En el final del ensayo es aún más claro a este respecto. Postula la idea, hartamente extendida en esa época y excesivamente mecánica desde la actualidad, de que el advenimiento del socialismo traería consigo la salvación de la cultura.

Here, as in every other question today, it becomes necessary to quote Marx word for word. Today we no longer look toward socialism for a new culture—as inevitably as one will appear, once we do have socialism. Today we look socialism simply for the preservation of whatever living culture we have right now. [126]

Ligado a ello, el crítico estadounidense señala asimismo que la vanguardia es débil frente al kitsch debido a que la primera rehúye de la propaganda eficaz al contrario del segundo, que se sirve de ella para promover una política determinada. En ese sentido, considera la vanguardia no como demasiado crítica sino demasiado

inocente; en su rechazo por la manipulación política también pierde eficacia [123]. Propone los ejemplos del nazismo y el fascismo los cuales, según Greenberg, pasaron de una inicial aceptación de la vanguardia a la comprensión de que la promoción de una cultura de masas era mucho más provechosa desde el punto de vista político.

*

Pensando cada uno por su cuenta el problema del kitsch, el pensamiento de estos tres teóricos citados nos ofrece un buen conjunto de ideas representativas de la modernidad estética en la primera mitad del siglo XX. No obstante, es verdad que no coinciden los tres en los mismos puntos, ni que, por supuesto, todos incidan en los mismos aspectos del problema. De hecho, mientras que la distinción que realizan entre el arte de vanguardia y el kitsch es meridianamente claro en Broch y Greenberg —en el caso del primero la vanguardia como “arte de aspiraciones cósmicas”— en el caso de Adorno dicha distinción no se realiza explícitamente al menos. Más aún, ya se ha visto que es más bien reacio a identificar directamente el kitsch con el arte bajo y viceversa. Mientras que Adorno trabaja la idea del dinamismo del concepto, a saber, que lo kitsch se va transformando en la medida en que ciertas obras avanzadas terminan por estandarizarse y convertirse en kitsch, Broch y Greenberg ponen mayor énfasis en la cuestión de la recepción. Así, el kitsch opera, según ellos, en la inmediatez —al contrario de las grandes obras que son mediadas— buscando el efecto en el espectador. Siguiendo esta línea llega Greenberg a plantear el problema en términos sociales, aunque probablemente de forma un tanto esquemática e ilusoria. Paralelamente, siguiendo al problema de la inmediatez, Broch llega a la dimensión ética, argumentando finalmente que el problema del kitsch es en esencia un problema ético ya que funciona ideológicamente para engañar al espectador. Es interesante observar que Adorno llega a conclusiones muy semejantes partiendo desde el problema de la dialéctica histórica del kitsch. El engaño se realiza aquí mediante la repetición de formas artísticas ya pasadas ya obsoletas —kitsch— que se publicitan como genuinamente avanzadas. En cierta forma, podría decirse que aquí los tres autores desarrollan diferentes momentos de una cuestión fundamental que comparten, que no es otra que la idea de que el kitsch es ideológico. Finalmente, sólo es Greenberg quien identifica netamente el kitsch con la cultura de masas cosa que, por ejemplo, Adorno no hace, manifiestamente al menos, ni siquiera en escritos posteriores como “La industria cultural” el cual se analizará en el siguiente bloque.

II. Estéticas de la cooptación

El concepto “cooptación” viene utilizándose de forma creciente dentro de, sobre todo, los estudios culturales. El término en origen es un término fundamentalmente político, que se refiere a la formación de comités y grupos políticos. El sociólogo Philip Selznick elaboró una teoría de la cooptación asociada a este campo pero poco a poco el término empezó a utilizarse también en el ámbito cultural y artístico. La cooptación es sinónimo, en este contexto, de otros términos como asimilación, neutralización, integración o recuperación, y se refiere, como veremos, a la capacidad que tiene el sistema, el mundo administrado, para normalizar la fuerza crítica y opositora del arte. Esta idea fue desarrollada especialmente por los situacionistas, pese a que no emplearon siempre un mismo concepto. El término “*récupération*” por ejemplo, se emplea más en textos tardíos y también por la sección estadounidense del situacionismo. Sin embargo, otros conceptos análogos como “*retournement*” han sido traducidos al inglés a menudo como “*recuperation*”, lo que ha provocado que dicho término se extendiera en el mundo anglosajón. No en vano, como se verá en el tercer bloque, es éste el término empleado por Foster.

Sin embargo, como observaremos, también se puede encontrar en traducciones al español de textos situacionistas el concepto cooptación —*co-option* en inglés—. Hay fundamentalmente dos motivos por el que se emplea más en este trabajo el concepto de cooptación. Por un lado, porque, como se decía, es el concepto de más uso en los últimos años, especialmente desde la publicación del influyente libro sobre la cooptación de la contracultura *The Conquest of Cool* escrito por Thomas Frank. Ahí se explica bien lo que significa este concepto para nuestro contexto.

This book is a study of co-optation rather than counterculture, an analysis of the forces and logic that made rebel youth cultures so attractive to corporate decision-makers rather than a study of those cultures themselves. In doing so, it risks running afoul of what I will call the co-optation theory: faith in the revolutionary potential of “authentic” counterculture combined with the notion that business mimics and mass-produces fake counterculture in order to cash in on a particular demographic and to subvert the great threat that “real” counterculture represents. [Frank, 1998, 7]

En nuestro caso, el concepto de cooptación se llevará más allá del ámbito de la contracultura hacia el arte en general.

El segundo motivo por el que se empleará este concepto en lugar de “recuperación” o alguno sinónimo es que es mucho menos ambiguo y más específico que los términos afines. Sus sinónimos se pueden emplear en muchos contextos y con acepciones harto dispares. La cooptación, sin embargo, es casi un neologismo en el sentido empleado en este trabajo, y por ello, se presta mucho menos a la ambigüedad. Para emplearlo como término técnico —como es el caso—, se considera el más adecuado de entre las alternativas.

1. De Adorno a Debord

Guy Debord permanece como un pensador problemático en muchos aspectos. Difícil de clasificarlo ideológicamente —marxista pero fuera de las corrientes ortodoxas de su tiempo, a la vez creador y liquidador del situacionismo, etc.— también es un elemento que no se sitúa cómodamente en la academia, probablemente tanto por su forma de escritura poco académica como su vocación manifiestamente militante. Sin embargo, como se tratará de demostrar en este apartado, su pensamiento es fundamental para entender, también en el campo de la estética, la dialéctica entre la modernidad y la posmodernidad.

Nacido en 1931 en París, Debord se crió intelectualmente en el contexto de la posguerra en Francia. Se interesó ya muy tempranamente por el arte surrealista y en seguida se vio involucrado en el letrismo, movimiento muy influenciado por el dadaísmo y el surrealismo. Creado por el artista rumano Isidore Isou en 1945 a su llegada a París, dicho movimiento comenzó siendo una corriente poética que abogaba por la supremacía de la letra, del significante, por encima del significado coherente y cerrado. Después de un escándalo provocado por algunos letristas —entre los que se encontraba Debord— en una conferencia de prensa de Charles Chaplin para promocionar su película *Limelight*, Debord, junto con otros compañeros, creó en 1952 el grupo letrista disidente *Internacional Letrista*, debido a que la acción fue rotundamente reprobada por Isou. Paralelamente, comienza su actividad en el campo de la creación con sus primeras películas. La Internacional Letrista fundó la base para la creación en 1957 del situacionismo con el célebre informe, escrito por Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'ac-*

*tion de la tendance situationniste international*²¹. La Internacional Situacionista permanecerá viva fundamentalmente a través de su revista hasta 1972, año en que se autodisolvió. Sin embargo, el aporte teórico de más peso de este movimiento fue, sin duda, *La sociedad del espectáculo*²² de Debord, publicado en 1967, que fue completado posteriormente —en 1988— con el *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*²³. Según palabras del propio autor y líder situacionista en el “Prólogo a la cuarta edición italiana de «La sociedad del espectáculo»”, La sociedad del espectáculo vendría a ser el libro teórico orgánico del movimiento situacionista.

En 1967 quise que la Internacional Situacionista tuviera un libro de teoría. La I.S era en aquel momento el grupo extremista que más había contribuido al resurgimiento de la contestación revolucionaria en la sociedad moderna; y era fácil ver que ese grupo, que había alcanzado ya su victoria en el terreno de la crítica teórica y la había perseguido hábilmente en el de la agitación práctica, se estaba aproximando por entonces al punto culminante de su acción histórica. Se trataba, pues, que semejante libro estuviera presente en los tumultos que pronto sobrevendrían y que habrían de transmitirlo luego a la vasta continuación subversiva que no podrían menos de inaugurar. [Debord, 1999, 111]

La *Sociedad del espectáculo* se presenta como un texto que va bastante más allá del ámbito estético. Abarca más bien todo lo social, pretendiendo dar una explicación completa de la sociedad de la época, y en ese sentido, podría decirse que se trata más de un texto sociológico-filosófico que artístico. Sin embargo, en primer lugar, habría que tener en cuenta la trayectoria marcadamente artística de Debord, tanto en su vertiente como teórico a través del letrismo y de la vanguardia en general como en su vertiente como creador de filmes. Además, las alusiones a objetos y problemas estéticos son continuas en ambos textos, por no hablar del *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste international*. Pero más allá de eso, lo verdaderamente fundamental de entender aquí es que Debord y el situacionismo se sitúan en una corriente claramente vanguardista del arte, y más en concreto, en una línea dadaísta-surrealista en la cual, como ya se ha visto con Bürger, es central la idea de conversión del arte en vida. Es decir, en el caso de Debord, es imposible entender el arte si no es en relación con la sociedad y en su aspiración por subvertir el status quo político-social. Es por ello que cuando Debord habla de la posibilidad (o no) de transgredir en general esté pensando también en el campo del arte. Más aún, Debord se encuentra con una sociedad en donde, a través de la cultura de masas,

21 A partir de ahora *Rapport*.

22 A partir de ahora *SE*.

23 A partir de ahora *Comentarios*.

el campo estético trasciende completamente de su encaje originariamente artístico e invade todo el campo de lo social. La lógica mercantil de la industria cultural inunda así toda expresión contemporánea. La *SE* no sería sino el intento de dar una explicación global a todo ello partiendo del concepto de espectáculo.

En lo que se refiere más al ámbito de la estética, la teoría del espectáculo es la gran teoría sobre la cooptación. En realidad, dicha palabra no aparece hasta casi el final de la traducción española de los *Comentarios*, pero una lectura completa de dicha teoría evidencia que uno de los problemas fundamentales que trata es la capacidad que tiene la sociedad espectacular de neutralizar e integrar toda tentativa disidente-trasgresora y valerse de ella para reforzar el sistema espectacular en su conjunto. Evidentemente, el terreno artístico también queda atrapado por esta lógica. En cierta manera, la teoría de Debord no es sino todo un despliegue de ese momento fundamental.

La relación existente entre las ideas de Adorno y las de Debord no son en principio evidentes. Ciertamente, en tanto en cuanto ambos analizaron las consecuencias de la aparición y desarrollo de la industria cultural y la cultura de masas, es innegable que tanto Adorno como Debord estuvieron preocupados por fenómenos similares. Sin embargo, tanto su diferencia de carácter como su posición política militante, en particular en cuanto a los movimientos contestatarios de alrededor de 1968, los han situado, por lo general, en posiciones inconexas. Además, aunque el momento más fructífero de Adorno, desde el punto de vista de la estética, coincide con el advenimiento del situacionismo y la elaboración por parte de Debord de la teoría del espectáculo, no parece que hubiera en la época un diálogo efectivo entre ambos. Tampoco se conocen referencias o citas tácitas de uno respecto al otro, salvo alguna excepción que comentaremos a continuación.

No obstante, mi tesis, la cual se desarrollará a lo largo de esta parte, es que la teoría de Debord debe entenderse, al menos desde el punto de vista de la estética, como un despliegue de la crítica que realiza Adorno a la industria cultural, y muy en particular del capítulo “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas” de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. Para ello, al no encontrar una referencia textual explícita que atestigüe dicha relación, se tratará de enfatizar en qué medida las tesis debordianas desarrollan puntos críticos concretos de las ideas previas de los frankfurtianos, al mismo tiempo que se señalarán los nuevos elementos o dimensiones que aporta la teoría del espectáculo. Con todo, existe un texto de Rodolphe Gasché que certifica dicha ligazón entre estos dos pensadores que nos es muy útil en nuestro recorrido. El texto en cues-

ción, titulado “The Force of Having Nothing to Show: My Encounters with Guy Debord”, da cuenta, como el propio título indica, de la relación personal acaecida entre el líder situacionista y el teórico luxemburgués y traductor de Derrida al alemán.

On this occasion Debord impressed on me his indebtedness to what he called “German thought”, by which, as I found out, he meant in particular the thought of the Frankfurt School. Here I heard for the first time the names of Adorno and Horkheimer when Debord strongly intimated that I should familiarize myself with their book on the *Dialectic of the Enlightenment*. [Gasché, 2012, 20]

De modo que queda patente así también que trazar esta línea teórica entre Adorno y Debord no es, desde luego, descabellado. Aún y así, para nuestro menester es más relevante las conexiones teóricas efectivas entre ambos que la referencia exacta de Gasché. Son dichas conexiones las que trataremos de dilucidar y sacar a relucir en las siguientes páginas.

1.1 Adorno, Horkheimer y la crítica de la industria cultural

El capítulo “La industria cultural” de la *Dialéctica de la Ilustración* es, sin duda, uno de los pasajes más célebres del ya canónico libro escrito por Adorno y Horkheimer. Adorno siguió teorizando sobre la cuestiones en otros lugares²⁴, de hecho, ya se ha visto que también es un tema que se trata en la *Teoría estética*, pero no cabe duda que la génesis y base de sus ideas respecto a tema se concentran en ese primer texto de la *Dialéctica de la Ilustración*. Publicado en 1944 bajo el nombre *Fragmentos filosóficos* y ya en 1947 con el título conocido ahora, la *Dialéctica de la Ilustración* supone la segunda referencia importante publicada por Adorno —había publicado su estudio sobre Kierkegaard, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen* en 1933— y terminaría siendo, sin lugar a dudas, una de las obras más fundamentales de la bibliografía adorniana. Sin embargo, el texto tuvo una repercusión más bien escasa en los primeros años de su publicación tal como señala Juan José Sánchez en la introducción “Sentido y alcance de *Dialéctica de la ilustración*” (Horkheimer/Adorno, 2006, 9). La primera traducción al inglés data, por ejemplo, de 1972. Fue sólo a partir de los movimientos estudiantiles de finales de los 60 cuando el libro comenzó a circular en algunos entornos hasta convertirse, como ya se ha dicho, en uno de los libros críticos fundamentales del siglo XX. Unos años más tarde, en los años 80 e incluso 90, en pleno debate entorno a la modernidad y la posmodernidad, también fue un libro frecuentemente citado,

24 Ver Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London, 2001.

entre otros, por uno de los frankfurtianos de la siguiente generación que tendremos ocasión de analizar algún aspecto de su pensamiento más adelante: Jürgen Habermas²⁵.

Según las investigaciones en torno a las obras completas de Horkheimer, los capítulos del libro fueron escritos por uno de los dos autores y revisados o reescritos posteriormente por el otro. Así, el capítulo sobre la industria cultural habría sido escrito por Adorno.

El cuarto capítulo, «La industria cultural: Ilustración como engaño de masas», fue elaborado en una primera versión, que no se conserva, por Adorno. Dicho texto, eco de una de las investigaciones preferidas que Adorno llevó a cabo en el Instituto, fue corregido por él mismo, dando lugar a un nuevo texto, conocido como «Segundo esbozo», que llevó por título «El esquema de la cultura de masas». Este texto fue sometido a una intensa lectura y a una minuciosa corrección por parte de ambos, y de aquí surgió el texto definitivo que entró a formar parte de los *Fragmentos*. Esta versión definitiva, a su vez, recoge sólo la mitad, aproximadamente, del texto original de Adorno. Tanto en la edición privada de 1944 como en la edición de 1947, el texto del capítulo concluye con una promesa de continuación (cf. *infra*, p.212n.*), lo que revela la intención de los autores de integrar, en una edición posterior, el texto restante. La ruptura del trabajo común, a la que he hecho referencia anteriormente, impidió que esta promesa se hiciera realidad. La observación fue, por ello, consecuentemente eliminada en la reedición alemana de 1969. [Horkheimer/Adorno, 2006, 40]

Aunque ya se había empezado a abordar el tema anteriormente —como el caso de Greenberg y Benjamin por ejemplo—, este capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* terminaría siendo uno de los textos fundacionales sobre la industria cultural y la cultura de masas. Con él, uno de los primeros en dibujar la cuestión de la cooptación, palabra que aparece al final del texto²⁶ junto con alguna mención al “espectáculo”. Ambos conceptos nos guían por la senda que nos lleva a Debord.

El inicio del capítulo es ya muy elocuente y lanza una reflexión que será reiterativa a lo largo de todo el texto; a saber, que la idea comúnmente aceptada de que con la pérdida del peso de la religión y la modernización técnica surgió una cultura extremadamente heterogénea, especializada y casi caótica es en definitiva falsa. Muy al contrario, en el capitalismo avanzado se va hacia una unificación de la mano de la industria cultural, y con él, hacia un empobrecimiento de los materiales estéticos. Tal y como dice por medio de una fórmula bien expresiva, la industria cultural hace “apología de las mercancías siempre iguales bajo etiquetas dife-

25 En especial en Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1991.

26 En la traducción de Juan José Sánchez.

rentes” [204]. Dicho fenómeno no lo considera como una característica colateral sino como un sistema en sí mismo. “La cultura marca hoy todo un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos” [165]. El “poder total de capital” va además más allá del ámbito estrictamente artístico y domina también la arquitectura y el urbanismo. Esta consideración también se hará eco en las reflexiones situacionistas en torno al urbanismo. Así, dicho modelo cultural representa en verdad una falsa identidad universal y particular en donde toda ella, bajo el monopolio, es idéntica a sí misma. Es decir, la supuesta mutiplicidad de formas que aparecen en el contexto de la industria cultural están sometidas a una fuerza universal previa que impone su identidad; a saber, la razón instrumental y la lógica del capitalismo. Más que una dialéctica entre lo particular y lo universal, nos encontramos con una identidad fuerte del capital que determina todo particular y toda forma artística. El capital marca así el carácter del arte. Estas reflexiones serán ampliadas por Debord en sus reflexiones en torno a la “separación” y la “abstracción”, como se verá más adelante. Además, todo este proceso es cada vez más palpable según los autores.

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. [166]

Y a continuación viene un pasaje clave que debe entenderse, a nuestro juicio, como una respuesta a la teoría de la reproductibilidad técnica de Benjamin. El texto de Benjamin ya ha sido mencionado anteriormente en este trabajo de la mano de Bürger pero convendría detenerse un poco en este punto ahora para subrayar algunas cosas.

Recordemos que Benjamin había escrito el famoso texto en 1936 y que polemizó con Adorno mediante correspondencia (Adorno, 2007). En él, Adorno crítico tanto su concepción del “aura” como su excesivo énfasis del aspecto técnico; en definitiva, creía que Benjamin no era suficientemente dialéctico.

La tesis benjaminiana comienza con la idea de que la reproductibilidad técnica, algo presente desde los inicios de la humanidad, adoptó a finales del siglo XIX e inicios del XX una dimensión que transformó fundamentalmente el arte en general.

Hacia el 1900 la reproducción técnica había alcanzado un nivel que no sólo convirtió en su objeto el conjunto de las obras de arte tradicionales, sometiendo su efecto a las transformaciones más profundas, sino que con-

quistó su lugar propio entre los procedimientos artísticos vigentes” [Benjamin, 2008, 53]

Este hecho, no en vano, no significa que el original y la reproducción sean intercambiables, sino que en la reproducción hay una pérdida de autenticidad, es decir, del “aquí y ahora” del original. Ello lleva a Benjamin a su célebre tesis de la pérdida del aura. “Lo que aquí fallase puede resumirse en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura” [55].

Este proceso, en tanto en cuanto el aura refleja el aquí y ahora, tiene una influencia decisiva en el problema del tiempo.

Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra actualiza lo reproducido. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días. [55]

La reproductibilidad técnica, así, socava la idea de tradición, idea que, como ya se ha visto, es esencial para entender el modernismo y la vanguardia. Pero no sólo eso, y es que junto a ello el modo de recepción del arte también sufre una fundamental transformación. Ya se ha mencionado que para Bürger esta teoría benjaminiana es básicamente una teoría sobre un nuevo modo de recepción de las obras.

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforma también, al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible. Pues el modo y manera en que la percepción humana se organiza —como medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionado. (...) Las transformaciones producidas en el medio de la percepción del que nosotros somos coetáneos pueden concebirse justamente como la señalada decadencia del aura. [56]

De modo que pese a que el concepto de aura pueda parecer en un principio un término inmanente a la obra, como propiedad esencial de las obras, se puede ver aquí que, tal como dice Bürger, se identifica más con el ámbito de la percepción. Todo ello también tiene consecuencias para la famosa distinción que realiza Benjamin entre el valor de culto y el valor de exposición. El aumento del valor de exposición hasta niveles extremos como en el caso de la fotografía y el cine provoca justamente un aumento del peso de la recepción artística. Es la reproductibilidad técnica la que provocó el cambio del polo del valor de culto al valor de exposición y con él

llegó tanto la decadencia del aura como la valorización de la recepción. Su teoría en torno a la recepción en la época de la reproductibilidad técnica se desarrolla fundamentalmente en el último capítulo del texto, en el capítulo XV. Ahí es donde Benjamin introduce el concepto de “recepción distraída”, la cual sería la nueva forma de recepción dominante de esta nueva etapa estética de la historia. Así es como Benjamin distingue entre una recepción que podríamos llamar concentrada —él no utiliza explícitamente este término— y que se sustentaría en el recogimiento y la contemplación individual, y la recepción distraída, fundamentada en la disipación y de corte más colectiva.

Las grandes masas de participantes han generado una clase diferente de participación (...) Disipación y recogimiento están inmensos en una oposición que permite la fórmula siguiente: quien ante la obra de arte se recoge, se sumerge en ella; penetra en esa obra tal como nos cuenta la leyenda que le ocurrió a un pintor chino que contemplaba su cuadro ya acabado. Pero, en cambio, la masa disipada sumerge por su parte la obra de arte dentro de sí. [81-82]

De modo que en la recepción concentrada el polo de la obra domina sobre la recepción, al contrario que en la recepción distraída donde es la subjetividad la que prevalece, la que “sumerge la obra de arte dentro de sí”. El precursor de la recepción distraída sería la arquitectura, aunque con el desarrollo del arte es el cine su ejemplo paradigmático.

La recepción distraída que con creciente insistencia se hace notar en todos los campos del arte y es hoy el síntoma de transformaciones de fondo calado en nuestra percepción tiene ahora en el cine su instrumento propiamente dicho. Pues el cine sin duda favorece esta forma de la recepción por su efecto de shock, haciendo retroceder el valor de culto no sólo porque logra inducir en el público una actitud dictaminadora, sino también por cuanto en el cine dicha actitud dictaminadora no incluye por cierto atención. Y es que el público es un examinador, pero sin duda uno distraído. [83]

A Benjamin le interesaba fundamentalmente el potencial político de esta nueva situación artística. Dicho de otro modo, investigaba sobre la capacidad de transformación social de los objetos reproducibles (fotografía, cine) y su capacidad de incidir sobre la praxis. En este sentido, es una teoría netamente vanguardista —en el sentido de Bürger— en tanto en cuanto está preocupada por el problema de un arte efectivo socialmente. El concepto de shock que aplica al cine, por ejemplo, proviene directamente del dadaísmo. En ese sentido, es evidente que cualquier apropiación de los conceptos benjaminianos para realizar una justificación acrítica e integrada de la cultura de masas y la industria cultural está lejos de la volun-

tad original del autor alemán. Visto desde hoy en día, quizá haya quien considere ingenua la idea de que el desarrollo técnico daría pie a un arte masivo revolucionario, pero lo que está claro es que la crítica benjaminiana debe entenderse en una dirección vanguardista en el sentido fuerte del término, no como un vago pluralismo posmoderno. Es por ello que cuando Adorno hace referencia a los conceptos de Benjamin en el texto sobre la industria cultural no es conveniente entenderlo como una referencia directa a su compañero sino a una forma de recepción interesada de sus ideas.

Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores. Los estándares habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin oposición. Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. [Horkheimer/Adorno, 2006, 166]

Es innegable que Benjamin sobrevuela sobre este pasaje —con la referencia explícita a la recepción distraída²⁷— pero es igualmente evidente que, más allá de sus discrepancias, Adorno no situaría a Benjamin entre los “interesados en la industria cultural”. Por ello decíamos que probablemente es más pertinente hablar de un uso integrado de la teoría benjaminiana en este caso. De hecho, en algunos de los puntos es evidente que Adorno coincidía con su colega; por ejemplo: “Con la accesibilidad a bajo precio de los productos de lujo en serie y su complemento, la confusión universal, va abriéndose paso una transformación en el carácter de mercancía del arte mismo” [202]. Tanto uno como el otro coinciden en la profundidad del cambio tecnológico para el arte, el cual modifica el propio carácter de la obra artística. Sin embargo, se podría decir que Adorno es escéptico respecto a la fuerza liberadora que tenía, según Benjamin, este hecho.

En otro punto, hay una alusión indirecta a la cuestión de la recepción analizada por Benjamin. Si Benjamin hablaba de una atención distraída, Adorno indagará sobre el lado alienante de este tipo de recepción, que él llama “dispersa”.

²⁷ Aquí dispersa.

A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer [el espectador], los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan automáticamente. La violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidores alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se asemeja. [171-172]

Se observa claramente una vez más la diferencia. En Benjamin la atención distraída era la condición de posibilidad para un peso mayor del espectador —actitud dictaminadora— pero para Adorno no es más que una forma que posibilita una mayor extensión de productos culturales. Ya no es necesaria una concentración extraordinaria —a menudo sólo a disposición de la clase burguesa por su mayor accesibilidad a una buena educación— para ser consumidor de productos culturales; la industria cultural oferta nuevos productos para otro tipo de recepción más “mundana” que permite ampliar su campo de negocio.

Al final del texto inmediatamente anterior se puede observar el giro que realiza hacia la teoría de la cooptación que más tarde desarrollará Debord. La racionalidad técnica, que es la racionalidad de la industria cultural, logra que la sociedad se aliena a sí misma. Se trataría de una nueva forma de alienación en donde no sería necesario un poder externo coercitivo sino que la propia dinámica de la sociedad ejercería sobre sí la coacción necesaria para neutralizar toda fuerza disidente. Esta línea teórica sería posteriormente desarrollada centrada en la cuestión del poder por Foucault, especialmente en su distinción entre la sociedad disciplinaria y la sociedad de control. El concepto clave aquí sería el panóptico, el cual marcaría esa forma coercitiva moderna en donde la sociedad se alienaría a sí misma (Foucault, 1992). Con ello se pone en peligro también la autonomía de la obra y de la esfera artística en general. “La técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.” [Horkheimer/Adorno, 2006, 166]. Lejos de ver algún elemento liberador al desarrollo técnico Adorno no observa sino una fuerza estandarizadora y alienante que amenaza la autonomía del arte, y con él, su potencial crítico.

Adorno pone como primer ejemplo de cooptación la radio. “Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género” [167]. El propio dispositivo de la radio y su posición en la sociedad hace que la coacción se ejerza sin fisuras y

sin la necesidad de un agente vigilante permanente. De ese modo, es en vano tratar de buscar espacios de disidencia en él, ya que “cualquier huella de espontaneidad es dirigido y absorbido”. No se trata de que todas las actuaciones radiofónicas estén controladas en una especie de teoría conspirativa en donde un poder oscuro y centralizado domina todo; sino más bien, que el propio dispositivo social, en su misma forma estructural, es la que genera toda la fuerza alienante. La sofisticación de estas nuevas formas de control, frente a la disciplinarias —para decirlo a la manera de Foucault—, son evidentes. Es así como el público, de ser un agente pasivo en el intercambio de información, pasa a ser constituida por el mismo sistema de la industria cultural. En este contexto, hablar de deseos espontáneos del público se convierte en algo casi ingenuo. Las grandes compañías son las que crean y modulan las tendencias y el tipo de público y las que convierten al propio público en meros consumidores. De este modo, una vez más, toda supuesta diferencia que aparece enmarcado en este sistema es una diferencia que se revela como lo mismo, en tanto en cuanto participa de lleno en toda la maquinaria de la industria cultural.

El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la General Motors son en el fondo ilusorias, es algo que saben incluso los niños que se entusiasman por ellas. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección. Lo mismo sucede con las presentaciones de la Warner Brothers y de la Metro Golwin Mayer. [168]

Las diferencias se dan en el ámbito de la “exhibición”, objetivamente, en cuanto al significado de los productos de la industria cultural, no existe una diferencia de valor real. Dentro de este gran sistema, el perfil del receptor también queda modificado. Frente al público refinado burgués de gran parte del arte del XIX, con el *art pour l'art* como ejemplo más característico de este fenómeno, en la cultura de masas el receptor pasa a ser más bien un consumidor, mayoritariamente parte de la clase trabajadora. El auge de la cultura de masas viene dada por el aumento del tiempo de ocio de los trabajadores cosa que permite invertir ese tiempo al consumo cultural. De modo que, evidentemente, la aparición de la industria cultural y la cultura de masas, está estrechamente ligada al desarrollo económico occidental y más en concreto, con la aparición de lo que se ha llamado sociedad de consumo, capitalismo postindustrial etc. La cuestión del ocio será una preocupación central también en el caso de Debord. En esa nueva modulación del espectador, una de las características fundamentales es el modo en que la industria cultural clasifica previamente los productos según el segmento de población a la que van dirigidos, lo que se denomina como *target*.

La tarea del esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible de los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente (...) Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, por la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad —a pesar de toda racionalización— irracional, esta tendencia fatal es transformada, a su paso por las agencias del negocio industrial, en la astuta intencionalidad de éste. Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción [169-170]

Si para Benjamin la decadencia del aura suponía una valorización de la recepción artística, Adorno trata de mostrar la otra cara del mismo proceso, que no es otra que la alienación del espectador. Si Benjamin observaba un potencial revolucionario —vía el *shock*— en la proliferación de objetos culturales gracias a la reproducibilidad técnica, Adorno subraya el efecto contrario, el modo en que el esquematismo de la industria cultural somete, sin ningún espacio libre, al espectador. El espectador queda atrapado en la unicidad de la industria cultural, preso de su continua repetición y engañado a través de sus aparentes variantes. Esta clasificación se evidencia en las obras mismas, las cuales se convierten en completamente predecibles: contenidos y detalles siempre iguales, clichés reiterativos, gags calculados y administrados debidamente, etc.

La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era portadora de la idea y fue liquidada con ésta (...) Al no conocer otra que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra. Ella trata por igual al todo y a las partes. [170]

Dejando de lado “la idea”, pues, la industria cultural aparece como una gran maquinaria de generar efectos bien medidos siempre de cara al negocio, seduciendo mediante la técnica —pensemos en los efectos especiales en el cine—. La primacía del efecto no hace sino perpetuar el viejo esquema en tanto en cuanto el efecto no supone una transformación real del arte. Así, la industria cultural queda como lo otro del arte de vanguardia. Ambos crean su propio lenguaje, pero mientras que el arte de vanguardia es liberador, la industria cultural refuerza “la autoridad de lo tradicional” [173].

El hecho de que la industria cultural sea un gran sistema queda patente en que sus efectos van más allá del ámbito de la estética. No es sólo ya que el modo de recepción de las obras haya sufrido un cambio radical, sino que la forma de percepción del mundo en general se ha transformado. Aquí Adorno va en consonancia con Benjamin en el sentido de que ambos evidencian que todos estos cambios sobrepasan

la esfera estrictamente artística; para decirlo de otro modo, que la estética va más allá del arte. En el caso de Benjamin, esto se observa en sus reflexiones en torno a la estetización de la política en el epílogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [83-84]. Es este punto el que posteriormente Debord más desarrollará, argumentando que el espectáculo termina siendo, autoritariamente, la única forma de aprehender el mundo. El concepto de espectáculo, aunque no de la manera sistemática y específica de Debord, ya aparece en el texto de Adorno y Horkheimer. Y justamente señalando una de sus características centrales, a saber, la confusión entre “la realidad” y el espectáculo, o dicho de otra forma, la supremacía absoluta del espectáculo. Adorno lo ejemplifica con lo que sucede con el espectador del cine.

La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. [171]

Esta cita bien podría aparecer casi literalmente en uno de los textos situacionistas²⁸. El espectáculo se convierte en el principal productor, en el dispositivo a través del cual se interpreta el mundo. Este dispositivo atrofia la imaginación y la espontaneidad del consumidor, de forma que todo su potencial crítico queda paralizado.

Adorno emplea como ejemplo del proceso de cooptación el caso de Orson Welles. Es bien sabido que Welles introdujo importantes novedades formales en el cine de Hollywood, importantes transgresiones en comparación con lo que había sido la historia del cine estadounidense hasta entonces; sin embargo, para Adorno dichas novedades no suponen una crítica o una renovación radical del sistema, más aún, y aquí reside el centro de la fuerza de la cooptación, finalmente no hacen sino reforzar dicho sistema.

Todas las violaciones de los hábitos del oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque ellas —como incorrecciones calculadas— no hacen sino reforzar y confirmar tanto más celosamente la validez del sistema. La obligación del idioma técnicamente condicionado, que actores y

28 La excepción sería que los situacionistas no realizarían una condena tan general del cine en su totalidad. No olvidemos que fue justamente en esa disciplina donde Debord desarrolló su carrera artística.

directores deben producir como naturaleza para que la nación pueda hacerlo suyo, se refiere a matices tan sutiles que alcanzan casi el refinamiento de los medios de una obra de arte de vanguardia, mediante los cuales ésta, a diferencia de aquéllos, sirve a la verdad. [173-174]

La complejidad técnica de un producto culturalmente masivo puede llegar a los niveles de una obra de vanguardia, pero el aspecto técnico no es central para Adorno en la condición de una obra de arte de pleno derecho. Así, dichos productos aparecen como *fakes* o falsos productos vanguardistas; tienen apariencia vanguardista, pero un análisis crítico debería ser capaz de sacar a relucir su falsedad. Así, el estilo de la industria cultural es también falso estilo, no es un estilo de derecho propio. Sujeto a los dictados del negocio, no es un estilo libremente adoptado sino dogmáticamente impuesto en donde la supuesta reconciliación entre lo particular y lo universal es también falsa. Y es que estos dos polos en el gran arte se dan en tensión, dialécticamente, mientras que en la cultura de masas existe una identidad fuerte previa impuesta, que da la ilusión de resolver esa contradicción. Tal dicotomía, en el caso de la industria cultural, queda en mera apariencia. Es un estilo “de dominio” (174). Y es que el estilo se define, bajo la concepción adorniana, como algo contingente históricamente determinado, y por ello, todo supuesto estilo inmóvil y dogmático —como el de la industria cultural— es en verdad falso.

Sólo la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento. El elemento de la obra de arte mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad. [175]

Vemos aquí que el estilo es algo que está íntimamente ligado a la modernidad estética y su constante confrontación con la tradición, y aparece como lo otro de la identidad estética, que estaría más ligada al clasicismo. En ese sentido, el estilo, en la modernidad, siempre tiene algo de fracaso. Incapaz de llegar a la identidad, está condenado a ser refutado por otro posterior. La obra de arte moderna debe asumir, por tanto, ese fracaso. Esta noción del fracaso se acerca mucho a la de uno de sus autores predilectos, a Beckett y su “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better” [Beckett, 2013]. En contraste, la obra de arte mediocre trata de evadirse de la noción de fracaso.

En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. [175]

En esa absolutización de la imitación se sustenta el sustituto de la identidad, el cual supone, a su vez, el aspecto ideológico y alienante de la industria cultural. Existe una diferencia importante en Adorno, que también aparece, como hemos señalado, en *TE* entre el concepto de cultura y el concepto de arte. Dicho resumidamente, la cultura sería el conjunto de obras artísticas que ya han sido neutralizadas y que quedan inmersos en el canon establecido. En ese sentido, el arte moderno busca inexorablemente ir contra la cultura, y al mismo tiempo y paradójicamente, es ésa la única forma de mantener viva la cultura.

La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común «cultura» contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. [175-176]

Aquí aparece la cultura como el dispositivo de cooptación del arte y, así, se podría decir que todo intento de cooptación del arte pasaría por la extensión y el dominio de la cultura. No adelantemos demasiado las cosas pero se podría decir que la era posmoderna sería una era cultural sin lugar para el arte —siempre en el sentido adorniano—, y en donde todos los objetos antaño artísticos y con vocación artística serían neutralizados, captados. Y es precisamente la industria cultural la que mejor se amolda, según Adorno, a esta concepción de la cultura (unitaria). En su unidad y dogmatismo, la industria cultural aparece pese a su imagen liberal como el estilo más inflexible de todos. Y es que todo producto cultural o estilo que pretenda triunfar debe aceptar la supremacía de ese estilo. “Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra” [176]. Esta cita bien podría ser una buena definición de lo que es la cooptación. Más adelante, será aún más explícito: “El milagro de la integración, el permanente acto de gracia de los que detentan el poder de acoger al que opone resistencia y se traga su propia insubordinación, significa fascismo” [199]. Aquí se puede ver cómo, por un lado, la industria cultural y el fascismo están muy relacionados en Adorno, lo cual tiene explicación lógica entre otras razones por el contexto histórico —años 30-40— en que fue escrito el libro y el exilio americano del autor, y por otro, que el fascismo va un poco más allá de la definición más restringida que se le da ahora después de tantos años. En tanto en cuanto es un sistema que somete al individuo, mermando su libertad y alienándole irreductiblemente, la industria cultural puede denominarse fascista según el teórico de Frankfurt.

Es así como la industria cultural, en su absoluto dominio, ofrece sólo dos posibilidades y ninguna de las dos llega a ser una alternativa real. “La industria cultural

es capaz de rechazar tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella duplica inintencionadamente. Se tiene sólo la alternativa de colaborar o de quedar aparte” [192]. Colaboracionismo o evasión, no parece que haya alternativa alguna para minar la lógica del sistema de la industria cultural. Esto se ejemplifica en el hecho de que ya no quedan proyectos, acciones independientes. Ya no hay un afuera del sistema, todo queda subsumido por la fuerza integradora.

La relación entre cultura y economía queda marcada por la correlación entre el advenimiento de la industria cultural y la aparición de la industrialización. Estamos ante un creciente monopolio privado de la cultura. Así, parafraseando a Fredric Jameson, podría decirse que la industria cultural sería la forma cultural del capitalismo avanzado. En la dialéctica entre el arte y la cultura europea y la americana, Adorno señala que al contrario del tópico, la aparición de la industria cultural en Estados Unidos fue señal de su adelanto económico respecto a Europa, la cual todavía salvaguardaba, en el período prefascista, su fuerza autónoma. Esto da pie a lo que unas cuantas décadas más tarde el historiador del arte Serge Guilbaut defendería en su libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, a saber, de que gracias a una compleja operación político-económico-cultural, los EEUU lograran posicionarse en la vanguardia del arte moderno con el expresionismo abstracto a la cabeza. Huyssen defiende una idea similar en su teoría de la posmodernidad que analizaremos en la siguiente sección.

La captación de todo producto cultural que aspire a ser legítimo como tal por el sistema de la industria cultural se establece en primer lugar económicamente. La ley de la oferta y de la demanda opera así en el ámbito de la superestructura para someter a la cultura.

Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia. Mientras que hoy, en la producción material, el mecanismo de la oferta y la demanda se halla en vías de disolución, dicho mecanismo actúa en la superestructura como control en favor de los que dominan. Los consumidores son los obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. [178]

Aquí se observa descrito el mecanismo de alienación de la industria cultural. En cierto modo, parece que la alienación efectuada antaño fundamentalmente por la

religión —y analizada por Marx— ha quedado relegada en el capitalismo tardío por la industria cultural. Evidentemente, ello no significa que la religión no funcione todavía como mecanismo alienante, sino que en una sociedad de consumo, con su cultura de masas, tiene mayor fuerza la industria cultural que la religión en cuanto fuerza alienante. El mito del éxito, con las estrellas de Hollywood de la época como paradigma de ello, funciona precisamente como forma alienante en tanto en cuanto el trabajador, en lugar de luchar contra un sistema injusto, anhela llegar a obtener algún día ese éxito. Las estrellas, especialmente aquellas que provienen de estratos sociales más desfavorecidos, funcionan así como espejo en los que se proyectan las ilusiones de la masa. “Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante el cual se les esclaviza” [178]. Sin embargo, como buen lector de Freud que era Adorno, para él estos deseos, lejos de ser algo genéticamente adscritos al sujeto, son productos del entramado social, y más concretamente, de la propia industria cultural. Es ella la que crea y modula los deseos de los sujetos y es así también como los aliena. De este modo, la industria cultural crea consumidores de buena conciencia, que buscan la estabilidad mediante la repetición de siempre lo mismo. De hecho, el sujeto toma tintes masoquistas cuando el sistema logra que desee aquello que le perjudica. “La existencia en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación. Cada uno debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder que le golpea” [198]. Obviamente, en este contexto, el arte, tal y como lo hemos caracterizado de la mano de los teóricos frankfurtianos, no tiene lugar en la medida en que busca precisamente lo contrario, es decir, la novedad a través de la apertura de grietas en la tradición y el mundo administrado.

La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo (...) Sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja nada sorprendente [178-179]

Lo nuevo en la industria cultural, como toda categoría estética relacionada a él, es un falso nuevo: “lo nuevo no es él mismo” [202]. La novedad en la industria cultural depende de que reniegue de la autonomía estética, es decir, debe ser lo nuevo sometido al mercado. No en vano, es una de las características más evidentes de la industria cultural la necesidad de crear y promocionar nuevas tendencias, nuevas modas, nuevos productos. Sin embargo, para Adorno todos ellos no serían sino ejemplo de una falsa novedad, una novedad no ligada a la radicalidad artística ni a la resistencia del mundo administrado, y así, en el fondo, no harían sino contribuir en la desaparición de lo nuevo en sentido propio.

Adorno utiliza una metáfora para representar la complejidad y astucia de este sistema el cual lo define como “una síntesis de Beethoven con el Casino de París”

[179]. Y es que, pese a todo, la industria cultural no renuncia a la apariencia artística, es decir, reivindica como arte todo lo que está bajo su dominio, o aún más, sólo es lo que está bajo su dominio el único arte posible en el capitalismo tardío. De este modo, además de neutralizar el arte con derecho propio, engaña vendiendo como arte sus creaciones. “Su triunfo [el de la industria cultural] es doble: lo que extingue fuera como verdad, puede reproducirlo a placer en su interior como mentira” [179-180].

Con todo, Adorno aclara una cuestión fundamental que da pie a matizar el tópico entorno a su pensamiento sobre la cuestión. Y es que no sólo es legítimo la existencia de un arte destinado a la mera diversión, sino que es necesaria para la existencia del arte en sentido propio.

El arte «ligero» como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa —la verdadera universalidad— el arte sigue siendo fiel justamente liberando de los fines de la falsa universalidad (...) El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad. [180]

Ya se ha dicho anteriormente que desde un punto de vista dialéctico el gran arte no puede entenderse sin el kitsch y el arte ligero. Son ambos parte de un mismo sistema general, a saber, el sistema del arte moderno. Arte autónomo y arte heterónimo luchan entre sí, ahí radica la modernidad estética. Y precisamente la anulación de esta tensión en detrimento de uno de los dos polos supone el hundimiento de la modernidad misma. De ahí que, desde esta perspectiva, Adorno no abogaría por un arte únicamente autónomo; sin su otro, perdería su fuerza y tensión negativa necesaria para su propio carácter. “Esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria cultural” [180]. Lo que el totalitarismo de la industria cultural conlleva, como se verá en la siguiente sección, es la destrucción de la diferencia entre un arte ligero y un arte serio, de forma que sólo queda lugar para una suerte de extremo pluralismo artístico donde ningún tipo de discriminación es concebible o legítimo. Ahí radica la pérdida de negatividad del arte, y con él, el derrumbamiento de la modernidad estética. “Lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: la totalidad de la industria cultural.

Ésta consiste en repetición” [180]. Por otro lado, la industria cultural, en tanto en cuanto industria de la diversión, sobrepasa la esfera del arte e invade el ámbito del ocio en general. Este movimiento es algo que se ve con nitidez también en Debord.

La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío (...)
La mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos de la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. [181]

Otra vez se observa que la industria cultural, en cuanto sistema socio-económico, es capaz de incidir y modular tanto la percepción como las formas de vida de los sujetos. Ahí coincide con Benjamin aunque la valoración es (casi) inversa. Por esta vía desarrollará Debord posteriormente su teoría sobre el espectáculo. La industria cultural se vale de posibilidades técnicas y elementos formales (que a menudo provienen de la vanguardia como ya se ha indicado) para el mayor consumo de masas posible, pero al mismo tiempo, no debe saciar, en pos del consumo, todo lo prometido; en ese sentido, dicha industria defrauda continuamente. Y es en este contexto en donde el propio Adorno emplea la palabra “espectáculo”.

La letra sobre el placer, emitida por la acción y la escenificación, es prorrogada indefinidamente: la promesa en la que consiste, en último término, el espectáculo deja entender maliciosamente que no se llega jamás a la cosa misma, que el huésped debe contentarse con la lectura de la carta de menús. [184]

Ese no poder llegar a la cosa misma supone, como veremos, una de las características esenciales de la sociedad espectacular. Más adelante también empleará el término, en un sentido en que el propio Debord podría firmar, especialmente en su *Comentarios*. “El espectáculo significa mostrar a todos lo que se tiene y se puede” [201].

Ya se ha dicho que una de las singularidades del pensar adorniano es la fusión de la teoría marxista y el psicoanálisis, algo bastante poco común en la época. Así, también realiza un análisis del fenómeno más en términos psicoanalíticos. Según explica Adorno, mientras que el gran arte sublima, la industria cultural reprime.

Tal es el secreto de la sublimación estética: representar la plenitud a través de su misma negación. La industria cultural, al contrario, no sublima, reprime. Al exponer siempre de nuevo el objeto de deseo, el seno en el jersey y el torso desnudo del héroe deportivo, no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, ha quedado desde hace tiempo deformado y reducido a placer masoquista. [184]

La industria cultural explota, pues, el placer inmediato (preliminar) frente a la sublimación del arte en sentido estricto. Así se dividen las obras de arte y la industria cultural: la primera es “ascética y sin pudor”, la segunda “pornográfica y ñoña” [184]. “La ley suprema [de la industria cultural] es que los que disfrutan de ella no alcancen jamás lo que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse” [186]. La industria cultural provoca así una especie de insatisfacción transigente. Todo ello tiene una razón de ser, obviamente, que está ligado con la problemática en general y con la cuestión que más nos interesa a nosotros. Y es que ella es una forma de paralizar la fuerza negativa del arte.

Lo decisivo hoy no es ya el puritanismo, aun cuando éste continúe haciéndose valer a través de las asociaciones femeninas, sino la necesidad intrínseca al sistema de no dejar en paz al consumidor, de no darle ni un solo instante la sensación de que es posible oponer resistencia. El principio del sistema impone presentarle todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor, como objeto de la industria cultural. Ésta no sólo le hace comprender que su engaño es el cumplimiento de lo prometido, sino que además debe contentarse, en cualquier caso, con lo que se le ofrece (...) La industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente de ella. [186]

El sistema prefigura las necesidades que posteriormente sacia supuestamente, para no dejar ningún resquicio para la oposición. Adorno señala que la cultura —recordemos su acepción específica adorniana— siempre ha funcionado como dispositivo para domar y controlar los instintos, pero con la industria cultural existe un salto cualitativo: “[la industria cultural] enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo, del que está harto [197]. Así es como se crea un sistema quasiperfecto, que crea los mecanismos necesarios para que todos los sujetos se autorregulen dentro de ella, para que ninguno de ellos ose desafiarla. Todo ello desemboca en un consumidor pasivo, en un espectador resignado. El espectador no se resigna porque la industria cultural sirva distracción, sino porque, como ya se ha indicado, aporta un falso placer, un placer ligada a los clichés de la cultura —en pos del negocio—. Ausencia de oposición y consumidores pasivos no son sino dos caras de la cooptación. El objetivo es que la maquinaria siga funcionando, que el sistema no pare ni un instante; esta huida hacia adelante marca el carácter de la industria cultural a través de su fuerza integradora.

Que la cosa siga adelante, que el sistema, incluso en su última fase, reproduzca la vida de aquellos que lo componen, en lugar de eliminarlos de inmediato, se convierte en algo que se le adjudica, encima, como mérito y sentido. Continuar y seguir adelante en general se convierte en justificación de la ciega permanencia del sistema, incluso de su inmutabilidad [193]

Es el fin de la capacidad crítica, de la capacidad discriminadora; todo está destinado a que la rueda no deje de rodar, a que la máquina de hacer dinero no cese su actividad. De ahí la sensación de fatalidad que provoca este sistema en sus etapas más avanzadas, con su apoteosis en la sociedad del espectáculo: todo parece que no puede ser de otra forma, de que todo movimiento no está sino para que todo permanezca como antes. Estas ideas serán centrales tanto en Debord como en Jameson, como se verá en este mismo bloque.

La fusión entre la cultura y el entretenimiento se da en una doble dirección: por un lado, como depravación de la cultura, y por otro, como espiritualización forzada de la diversión. Ahí es donde desarrolla más la cuestión de la diversión, tema fundamental en la industria cultural. Otra vez siguiendo a Benjamin, argumenta que la diversión, a diferencia de la época liberal (premoderna, podríamos decir), se da indirectamente, es decir, como reproducción. En esa reproducción, en realidad, no asistimos sino a la repetición de los estereotipos, pero con todo, la diversión se ha convertido en uno de los ideales, uno de los elementos centrales de toda la maquinaria. La diversión está ligada al negocio, pero va más allá de él.

La afinidad originaria entre el negocio y la diversión aparece en el significado mismo de esta última: en la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo. Es posible sólo en cuanto se aísla y separa de la totalidad del proceso social, en cuanto se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineludible de toda obra, incluso de la más insignificante de reflejar, en su propia limitación, el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación. [189]

La diversión se rige, así, como lo otro de la negatividad del arte. Si el arte busca minar el “mundo administrado” la diversión no hace sino promover y reproducir dicho mundo, y con él, obviamente, perpetúa la explotación. Separándose de la totalidad del proceso social, se separa de la verdad en tanto en cuanto renuncia a la resistencia y, como ya se ha visto, en el ámbito del arte, la resistencia marca la verdad del arte. Es por ello que la liberación que promete es una falsa liberación.

La reificación, por otra parte, también es algo que aparece en el problema de la industria cultural, evidentemente.

La industria está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y, en efecto, ha reducido a la humanidad en general y a cada uno de los elementos en particular a esta fórmula que todo lo agota. (...) En cuanto empleados, se les llama la atención sobre la organización racional y se les exhorta a incorporarse a ella con sano sentido común. Como clientes, en cambio, se les presenta a través de episodios humanos privados, en la pantalla o en la prensa, la libertad de elección y la atracción de lo que no ha sido aún clasificado. En cualquiera de los casos, ellos no dejan de ser objetos (...) La nueva ideología tiene al mundo en cuanto tal como objeto. [191]

De modo que para el desarrollo de la industria cultural y su campo de negocio es necesario observar tanto los empleados como los clientes en tanto que objetos externos, es decir, cosificados. La confusión entre la realidad y la reproducción se exacerbará en la teoría debordiana, pero ya se pueden rastrear signos de este fenómeno en el texto de Adorno: “Bello es todo lo que la cámara reproduce” [193]. Puede considerarse una sentencia excesivamente exagerada, pero lo interesante aquí, entre otras cosas, es observar la cuestión benjaminiana del modo en que la mediación técnica afecta a la percepción, y de cómo con la industria cultural esta alteración de la recepción lleva a unos extremos nunca antes conocidos.

Como sucede con todas las categorías artísticas, la categoría de lo trágico también es trasfigurado por la industria cultural. Lo adopta del arte para dar una sustancia trágica a la diversión. Se trata una vez más de una tragedia falsa, parcial, respecto a la verdadera tragedia del arte que, según Adorno, era un mecanismo de resistencia.

La tragedia, reducida al momento previsto y consagrado del mundo, se convierte en bendición de este último [la industria cultural]. (...) Ella sirve para proteger de la acusación de que no se toma la verdad suficientemente en serio, mientras que en cambio se la apropia con cínicas lamentaciones. La tragedia hace interesante el aburrimiento de la felicidad censurada y pone lo interesante al alcance de todos. Ofrece al consumidor que ha conocido culturalmente mejores días el sucedáneo de la profundidad hace tiempo liquidada, y al espectador normal, las escorias culturales de las que debe disponer por razones de prestigio. [196]

Por un lado, por consiguiente, sirve para enmascarar la naturaleza fútil de la industria cultural a través de su halo de profundidad, a través de la imagen que proyecta de arte verdadero. Con él es capaz de engañar tanto al consumidor experimentado como al amateur. No obstante, no queda en eso la labor de la tragedia en la

industria cultural: “La tragedia es reducida a la amenaza de aniquilar a quien no colabore, mientras que su significado paradójico consistía en otro tiempo en la resistencia desesperada a la amenaza mítica” [196]. Como ya se ha indicado antes, la fuerza resistente de la tragedia clásica es ahora integrada en pos de la industria cultural. Lejos de promover la crítica al mito, reproduce el mito; el mito moderno de la industria cultural. Es por ello que nos encontramos otra vez con una falsa tragedia. El individuo en la industria cultural, en lugar de enfrentarse al mito como sucede en la tragedia, adopta una posición sumisa. Adorno lo señala gráficamente cuando dice que “la capacidad de escurrirse y esconderse (...) es la capacidad de la nueva generación” [199]. Pero con él también se liquida al individuo, en el sentido de un individuo libre y capaz de resistirse a lo universal. Todo ello está relacionado con el problema del fin de la experiencia aludido en el primer bloque.

En este caso también nos topamos con un falso individuo, una pseudoindividualidad. Por un lado, la estandarización de los medios de producción provoca que los individuos no sean tales debido a que están sometidos todos a un mismo proceso del que es casi imposible escapar. Por otro, la individualidad sólo es aceptable si asume sin ambages la universalidad, si es subyugado por la universalidad; es decir, si se convierte en un individuo ilusorio, si deja de ser un verdadero individuo.

La pseudoindividualidad domina por doquier (...) Lo individual se reduce a la capacidad de lo universal de marcar lo accidental de tal modo que pueda ser reconocida como lo que es. La peculiaridad del *sí mismo* es un bien monopolista socialmente condicionado, presentado falsamente como natural (...) La pseudoindividualidad constituye la premisa indispensable del control y de la neutralización de lo trágico: sólo gracias a que los individuos no son en efecto tales, sino simples puntos de cruce de las tendencias del universal, es posible reabsorberlos íntegramente en la universalidad. [199-200]

Con todo, esto no significa que para Adorno la individualidad sea como una especie de viejo valor perdido. Argumenta que siempre ha sido contradictoria y que nunca se ha llegado a una verdadera individualidad. En el capitalismo, el individuo siempre ha estado sometido al aparato económico y social de un modo u otro. No obstante, es con la aparición de la cultura de masas como se desvela más claramente este carácter ficticio y se sustituye el individuo por el estereotipo. Así se llega a lo que el pensador alemán llama “apoteosis del tipo medio” [201].

Como ya ha sido desarrollado con más profundidad en el primer bloque de la mano de *TE*, con la industria cultural el valor de uso es sustituido por el valor de cambio, “en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio” [203]. Todo queda en

manos de las fluctuaciones del mercado, también en el arte. “Todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por el hecho de ser algo en sí mismo” [203]. Ciertamente, el arte, hasta el arte más puro, siempre estuvo en tensión con el mercado. Recordemos que, desde el punto de vista dialéctico de Adorno, no es posible pensar en una obra absolutamente pura, desprovista de cualquier influencia del mundo administrado. Lo que está denunciando en este capítulo, empero, es justamente lo contrario, a saber, que el arte en la época de la industria cultural está quedando totalmente supeditado al mercado. Este complejo y sutil proceso lo representa a través de una paradoja doble, de estilo tan típicamente adorniano.

La utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil, que es no obstante liquidado mediante su total subsunción bajo lo útil. Al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación del principio de utilidad que ella debería procurar [203]

Pese a que el espectador sepa previamente que la obra de arte ya no puede copar las expectativas de liberación de antaño, no cesa en su empeño de buscar justamente eso. Este mecanismo ya se ha explicado en términos psicoanalíticos, pero es elocuente para tener conciencia de la complejidad de la cuestión. El modo complejo en que las corporaciones sustentan sus industrias culturales lo explica también a través de una suerte de paradojas interrelacionadas.

El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio. [203]

Con ello quiere mostrar el fenómeno de cómo algunas corporaciones mantienen sus estaciones de radio y televisión de forma gratuita, a menudo no siendo rentables desde el punto de vista económico pero sustentados por las enormes ganancias de empresas de otros sectores. De modo que lo que aparece como arte puro y bien público no depende sino de otras empresas capitalistas. El bien público y los programas culturales sin ánimo de lucro se convierten así en una especie de máscara de la brutalidad del negocio y la mala conciencia.

La estafa se cumple indirectamente a través de la ganancia de todos los productores unidos de coches y jabón que financian las estaciones de radio y, naturalmente, a través del crecimiento de los negocios de la industria eléctrica como productora de los aparatos receptores. [203-204]

Existe una idea recurrente, en torno a la industria cultural, que dice que gracias a ella se ha llegado a una democratización de la cultura. Benjamin no hablaba en esos términos, pero según este pensamiento que a menudo se ha relacionado con él, el abaratamiento del precio de ciertos productos culturales ha hecho que cada vez más gente —y de clases más desfavorecidas— puedan acceder a ellos, y eso, desde un punto de vista progresista, no podría entenderse sino positivamente. No obstante, Adorno da la vuelta a la argumentación aludiendo que ello no consigue sino integrar en este sistema injusto a las últimas capas sociales que se mantenían al margen. “Hoy, las obras de arte son preparadas oportunamente, como máximas políticas, por la industria cultural, inculcadas a precios reducidos a un público resistente, y su disfrute se hace accesible al pueblo como los parques” [205]. El uso de los productos culturales masificados destinados a manipular políticamente tuvo su cenit, a los ojos de Adorno, en la política cultural del nazismo, pero lo hallado en su exilio en los Estados Unidos tampoco parece que hubiese quedado muy lejos. A pesar de todo, lo que sí se evidencia es el potencial político de dichos productos, no en el sentido de los teóricos de Frankfurt, para los cuales el arte tenía un potencial liberador “en cuanto arte”, sino en un sentido peyorativo. Y es que estos productos han llegado a una cercanía absoluta del consumidor, aboliendo la mediación a la que está sometida toda obra de arte de derecho propio y que es tan importante, por otra parte, para la teoría del arte en general de los frankfurtianos. Dicha cercanía propicia el consumo rápido y el negocio, obviamente, pero imposibilita el modo de acercamiento necesario para la recepción adecuada de una obra. Esta cercanía “lleva a término la alienación y asimila a ambos bajo el signo de una triunfal reificación” [205]. Con el consumo y el negocio en el centro, la crítica, para la cual es fundamental la distancia y la mediación, acaba por desaparecer en la industria cultural. Así, los productos culturales terminan siendo meros suplementos de la existencia de los individuos, meros dispositivos de entretenimiento.

Como ya se ha indicado, la palabra cooptación aparece al final del texto, en sus páginas centradas en la publicidad.

Sólo quien puede pagar normalmente las enormes tasas exigidas por las agencias publicitarias, y en primer término por la radio misma, es decir, sólo quien forma parte del sistema o es cooptado a ello por decisión del capital bancario e industrial, puede entrar como vendedor en el pseudo-mercado [207]

En el juego de la industria cultural, es la publicidad la que emerge como arte *par excellence*, como lo otro del arte por el arte. Evidentemente, esta idea debe entenderse irónicamente; dicho de otra forma, podría decirse que la publicidad formaría el mejor falso arte, el intento más logrado de un arte falsificado. “Tanto técni-

ca como económicamente, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra” [208] Y la técnica en ambos casos se convierte en psicotécnica, técnica de manipulación de los seres humanos. La publicidad subyuga al cliente pero a su vez, en un fenómeno típico de las sociedades de control, para decirlo foucaultianamente, es el propio cliente quien promueve el carácter publicitario de la cultura. Para Adorno la publicidad se emparenta con el totalitarismo en su ciega y rápida difusión de palabras, podría decirse que sería una forma sutil de totalitarismo —en contraste con los totalitarismos fascistas y comunistas—. Ligado a ello Adorno ya anticipa un problema que más tarde desarrollará Victor Klemperer entre otros²⁹, a saber, la contaminación lingüística del fascismo. En este caso aparece referido a la publicidad, pero podríamos decir que tanto uno como el otro son dos casos del mismo fenómeno; uno, la publicidad, inmerso en el contexto de las democracias liberales en el capitalismo tardío y otro, la propaganda nazi, en el fascismo. En ambos nos topamos con una tergiversación (*détournement* será un término central del primer situacionismo como veremos) deliberada del lenguaje para dominar al hombre y someterlo a un mundo administrado; es, a su vez, la opresión del lenguaje por el autoritarismo.

Innumerables personas utilizan palabras y expresiones que, o no entienden ya, o las utilizan sólo por su valor conductista de posición, como símbolos protectores, que al fin se adhieren a sus objetos con tanta mayor tenacidad cuanto menos se está en condiciones de comprender su significado lingüístico. [211]

De nuevo podemos observar cómo, en el pensamiento adorniano, todos los problemas están siempre en relación ya que el problema del lenguaje está ligado igualmente con la pérdida de la experiencia.

En tales expresiones se ha suprimido incluso el último vínculo entre la experiencia sedimentada y la lengua, como aquel que, en el siglo XIX, ejercía aún una influencia reconciliadora a través del dialecto. Al redactor, en cambio, a quien la ductilidad de sus convicciones le ha permitido alcanzar el grado de «redactor alemán», las palabras alemanas se le petrifican y convierten subrepticamente en palabras extranjeras. En cada palabra se puede distinguir hasta qué punto ha sido desfigurada por la «comunidad popular» fascista. Es verdad que este lenguaje se fue convirtiendo poco a poco en universal y totalitario [211]

La cosificación también se da, por consiguiente, en el ámbito de la lengua a través de una especie de lengua totalitaria que pisotea cualquier otra posible. De modo que más allá de la percepción de los espectadores y el carácter del arte, la indus-

29 Ver Klemperer, Victor, *LTI : la Lengua del Tercer Reich : apuntes de un filólogo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.

tria cultural también transforma los gestos y el lenguaje de los espectadores como nunca antes ha sucedido. La reificación total de los sujetos se realiza finalmente con el sometimiento de la lengua. La lengua representa el último estadio en que este complejo sistema de la industria cultural logra penetrar para controlar la sociedad a su antojo y paralizar y aprovechar cualquier intento de sublevación de los individuos.

Lo paradójico de Adorno es que este capítulo de la *DI* tiene un tono mucho más desalentador, en cuanto a la posibilidad de un arte verdadero, que la *TE*. No en vano, cuando trata de mostrarse un Adorno apocalíptico se tiende a citar este texto, bastante más que la *TE*, el cual, ha sido por lo general, poco y mal leído. Con todo, no está de más recordar de nuevo el cariz dialéctico de la teoría adorniana, que impide pensar dicha teoría exclusivamente desde uno de los polos, es decir, desde el arte autónomo o desde la industria cultural; como decía en una cita ya expuesta, “la escisión es su verdad”. El paso de los años tendería a reforzar la idea de que el arte autónomo era cada vez menos presente; es decir, que con el desarrollo de la industria cultural parecía que se daba más pie a pensar en el final de un arte resistente —de hecho, esa fue la idea de la posmodernidad afirmativa— y el triunfo absoluto y totalizante de los productos culturales. Sin embargo, como ya se ha visto, en la *TE* Adorno todavía ofrece ejemplos de arte, contemporáneo a él, que merecen ser considerados arte de pleno derecho. Ésos son los casos de Schönberg, Beckett y Kafka, por ejemplo.

1.2 Los situacionistas, Guy Debord y la sociedad del espectáculo

Ya se ha indicado que el primer gran texto de Debord en relación a estos temas es el *Rapport*, texto fundacional del situacionismo de 1957. Publicado diez años después de la primera edición de la *DI* (con ese nombre), ya se apuntan en él las preocupaciones fundamentales de Debord que posteriormente teorizará con más detalle en la *SE*. Es difícil determinar exactamente cuándo leyó Debord la *DI*, pero según lo dicho por Gasché, para 1962 ya conocía y elogiaba el libro —a diferencia del propio Gasché que pese a ser alemán desconocía tanto la obra como los autores—. De forma que lo que está claro es que Debord fue uno de los primeros y más avanzados lectores de la *DI* en el continente, debido a que, como ya se ha señalado, el libro tuvo escasa repercusión en los primeros años de publicación. No parece casual, por otra parte, que el libro empezara a circular con los movimientos estudiantiles de finales de los 60, justo cuando Debord y los situacionistas estaban en pleno apogeo y lideraban, simbólicamente, las revueltas en Francia.

1.2.1 Primeros textos situacionistas

Con todo, hay algún texto anterior a la Internacional Situacionista, que es de interés para nuestro propósito. Uno de ellos es el “Mode d'emploi du détournement”, escrito en 1956 por Debord y Gil J. Wolman. Ahí se puede observar ya el cariz claramente vanguardista que tienen las ideas estéticas de Debord.

Tous les esprits un peu avertis de notre temps s'accordent sur cette évidence qu'il est devenu impossible à l'art de se soutenir comme activité supérieure, ou même comme activité de compensation à laquelle on puisse honorablement s'adonner. La cause de ce dépérissement est visiblement l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie. [Debord et al., 1956]

En esta cita se pueden ver condensadas muchas de las características del pensar estético debordiano. En primer lugar, la crítica al *art pour l'art* a través de la censura del arte elitista y compensatorio. La crítica al esteticismo ya se ha visto en Adorno y la idea de arte como actividad compensatoria del individuo moderno también está presente en el pensador alemán por medio de la idea de “extra”. “En la medida en que la cultura se presenta como añadidura o extra (...) la recepción de sus productos se convierte en percepción de oportunidades” [Adorno, 2006, 206]. El arte no es ni mero pasatiempo ni puro divertimento. Además, en clara línea benjaminiana, se argumenta que los cambios en el nivel de las relaciones de producción transforman de modo radical el propio carácter del arte. Finalmente, la alusión a las “nuevas prácticas de vida” apunta hacia el lado vanguardista del situacionismo, a lo que Bürger llama, a través del dadaísmo y el surrealismo, el aspecto revolucionario de la vanguardia, la cual se concreta en la voluntad de convertir el arte en vida. Seguidamente, aparece la modernidad estética en todo su esplendor.

Non seulement le retour en arrière, mais la poursuite des objectifs culturels "actuels", parce qu'ils dépendent en réalité des formations idéologiques d'une société passée qui a prolongé son agonie jusqu'à ce jour, ne peuvent avoir d'efficacité que réactionnaire. L'innovation extrémiste a seule une justification historique. [Debord et al., 1956]

En un principio puede parecer justamente como una crítica a la modernidad, en su explícita referencia a la cultura moderna. Sin embargo, es más bien una propuesta ultramoderna, ya que más que criticar los fundamentos de la modernidad realiza una crítica moderna de la modernidad, denunciando la cosificación de la propia modernidad. Se trata una especie de ir más allá de la modernidad tradicional. Y es que como ya hemos visto, si algo rechaza la modernidad es el inmovilismo; no hay forma de entenderla sino dinámicamente. En ese sentido, todo intento de conservar una modernidad original termina siendo antimoderno. Esta será, como vere-

mos, una de las ideas más importantes de Jean-François Lyotard en su teoría de la posmodernidad y de la posmodernidad menos afirmativa en general. Por tanto, para Debord, la modernidad, entendida como un período histórico estanco, no es sino parte del pasado, y por ende, tan reaccionario y tan a combatir como cualquier otro período. La última frase de la anterior cita, con la apología de la “innovación extremista” no confirma sino el cariz moderno de sus ideas. Ya se ha dicho suficientemente sobre la importancia de la innovación, en su forma radical, en la estética moderna. Esa misma idea de negar la modernidad estanca aparece cuando se cita a Marcel Duchamp, el cual resulta ya superado. El propio Brecht no queda exento de ser criticado. Todo ello no es sino síntoma de la radical innovación y ruptura a la que se adhieren los situacionistas, a su exacerbada práctica crítica. “Le surgissement d'autres nécessités rend caduques les réalisations "géniales" précédentes. Elles deviennent des obstacles, de redoutables habitudes. La question n'est pas de savoir si nous sommes ou non portés à les aimer. Nous devons passer outre.” [1956]. Ya se ha visto que esta idea de cómo las obras de arte tienen una duración y que cuando pasan a ser cultura pierden su radicalidad está muy presente también en Adorno, y que ir contra ellas es una necesidad que tiene todo creador contemporáneo. Ese “ir más allá” marca la radicalidad y transcendencia del arte, radicalidad y transcendencia que rechazan las vertientes más afirmativas de la posmodernidad, como veremos.

El artículo, sin embargo, se centra en un mecanismo artístico que Debord y Wolman consideran fundamental para lograr abrir grietas en el mundo administrado, para decirlo adornianamente. La tergiversación consistiría en el uso de textos o formas artísticas anteriormente usadas en un contexto radicalmente nuevo y con el objetivo de transgredir los usos y las normas artístico-sociales. Es, por tanto, una forma de apropiacionismo. Con todo, más que en el método en sí, el quid de la cuestión está en el uso que se hace de él.

Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une oeuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime. [1956]

La búsqueda de lo sublime, ya desde Kant, venía siendo uno de los puntos fundamentales de la estética moderna, como nos lo recordarán tanto Lyotard como Fredric Jameson. La cuestión de la parodia también aparecerá en el contexto posmoderno en Baudrillard y Jameson, aunque de forma hartamente diferente entre ellos. Más allá del puro juego trivial —como a menudo se asocia a los situacionistas—, la tergiversación debe buscar la transformación real de las cosas. Aunque los anteceden-

tes vienen de la tradición literaria (Lautréamont), para estos dos activistas los ejemplos más claros de tergiversación se encuentran en la publicidad de su tiempo. Esto marca, por un lado, una distancia respecto a Adorno, para el cual la publicidad era algo denostable de entrada como ya hemos visto, y fija la perspectiva general de los situacionistas, para los cuales el arte debía ser entendido en constante interrelación con otros ámbitos de la sociedad. Una vez más se observa un desbordamiento estético del campo del arte. La idea de apropiación se observa en el ejemplo de que uno de los mensajes más revolucionario de la Guerra Civil Española proviene de un anuncio de pintalabios. Ello nos advierte por otro lado, de la movilidad de los significados atribuidos a los objetos artísticos (y otros); para los situacionistas, las obras no tienen un significado en sí, sino que dicho significado depende del modo de recepción y apropiación de los espectadores, lectores etc. “L'idée d'expression dans l'absolu est morte, et il ne survit momentanément qu'une singerie de cette pratique, tant que nous autres ennemis survivent” [1956] En este punto se basa justamente la estrategia de la tergiversación, en la penetración en las formas de hacer del sistema para minarlos a través de un cambio de significado. Por ello no desechan la publicidad como un todo, más bien ven en ella posibilidades revolucionarias en tanto en cuanto se logre subvertir su primario mercantil razón de ser. Se trata, pues, de subvertir el contexto de los elementos. “La principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire.” [1956]. De ahí que Debord y Wolman consideren a la tergiversación un arma cultural poderosa al servicio de la lucha de clases. Es decir, es un mecanismo que sobrepasa el ámbito estético, pretendiendo incidir en lo político. La tergiversación sería, por tanto, una forma de subversión, una manera de luchar contra el mundo administrado. Es importante subrayar esto porque contrasta con el Debord más tardío, para el cual, como veremos, apenas queda espacio fuera de lo espectacular, o dicho de otra forma, nada que pueda ir en contra de lo espectacular. Así es como la tergiversación se convierte en el medio real de la educación artística del proletariado, en el primer paso hacia el comunismo literario. Para los situacionistas, un medio privilegiado para el uso de la tergiversación es el cine. No en vano, recordemos que es en esa disciplina donde Debord desarrolló más su carrera artística, como en el film *La Société du spectacle*, el cual puede considerarse como la puesta en práctica a gran escala de la tergiversación. Y es que el film se compone de fotogramas ya utilizados en otros filmes pero que Deborah, a través del montaje y la inclusión de pasajes de su ensayo homónimo, da un significado radicalmente nuevo. No se trata, pues, sino de una transformación del significado por medio del cambio de contexto (el montaje). Los situacionistas ofrecen un buen ejemplo del potencial de tergiversación en el cine referido al film clásico *The Birth of a Nation* de D.W Griffith.

"Naissance d'une Nation", de Griffith, est un des films les plus importants de l'histoire du cinéma par la masse des apports nouveaux qu'il représente. D'autre part, c'est un film raciste : il ne mérite donc absolument pas d'être projeté sous sa forme actuelle. Mais son interdiction pure et simple pourrait passer pour regrettable dans le domaine, secondaire mais susceptible d'un meilleur usage, du cinéma. Il vaut bien mieux le détourner dans son ensemble. [1956]

Frente a la posibilidad de la censura, los situacionistas abogan por aprovechar la fuerza del film y sus innovaciones técnicas para dar un vuelco en su significado original y convertirlo en una obra radical y progresista. Por ejemplo, según ellos, con el único cambio de la banda sonora de la película, introduciendo una que denunciara los horrores de la guerra imperialista y del Ku Klux Klan, bastaría para tal objetivo.

Pero como ya se ha dicho anteriormente, la tergiversación es una herramienta que sobrepasa el ámbito estrictamente artístico. De hecho, al final del artículo Debord y Wolman introducen el término de ultratergiversación (l'ultra-détournement) para indicar la necesidad de llevar dicho mecanismo a todos los ámbitos de la vida cotidiana como, por ejemplo, el urbanismo, la moda, lengua cotidiana, gestos etc. La tergiversación, finalmente, juega un papel fundamental también en el objetivo final del situacionismo, a saber, en la construcción de situaciones. Y es que en la última etapa, sería posible incluso la tergiversación de situaciones completas. Con todo, es interesante la última advertencia que realizan los dos teóricos situacionistas. Señalan que el análisis de la tergiversación no debe llevar a una especie de fetichización de la herramienta. "La théorie du détournement par elle-même ne nous intéresse guère. Mais nous la trouvons liée à presque tous les aspects constructifs de la période de transition présituationniste. Son enrichissement, par la pratique, apparaîtrait donc comme nécessaire" [1956]. La tergiversación, por ende, carece de interés en sí a no ser que esté ligado a elementos constructivos. Se puede decir que aquí los situacionistas pretenden escapar de la crítica que le hizo Adorno a Benjamin en relación a la cuestión de la reproductibilidad técnica, según la cual, Benjamin había caído en una sobrevaloración del aspecto técnico. Por eso, en los situacionistas se observa una vez más esa perspectiva interesante según la cual los mecanismos técnicos no tienen significado en sí; su significado cambia en función del contexto, el uso, etc.

1.2.2 El *Rapport sur la construction des situation*

Con todo, el texto situacionista más importante e influyente es el *Rapport* de Debord publicado en junio de 1957. Anteriormente, sin embargo, Asger Jorn escri-

bió otro artículo que contenía condensada una reflexión que sería clave en el pensamiento situacionista. El citado texto era *Notas sobre la formación de la Bauhaus imaginista* y allí es donde se decía lo siguiente: “la transferencia directa de dotes artísticas es imposible, la adaptación artística tiene lugar a través de una serie de fases contradictorias: Shock — admiración — imitación — desestimación — experimentación — posesión” [Jorn, 2013]. En él se puede observar con claridad las diferentes fases a través de las cuales se lleva a cabo según Jorn la cooptación. El término empleado aquí es “transferencia” el cual, según la DRAE, significa, en su cuarta acepción: Ceder a otra persona el derecho, dominio o atribución que se tiene sobre algo. Así, siguiendo a esto, la cooptación sería algo así como la cesión del arte al mundo administrado de su potencial crítico-subversivo. El mundo administrado recoge y asimila así dicho potencial. Este paso, a saber, la “posesión”, no obstante, sería el último de un largo proceso. De modo que desde que el arte es creado y produce el shock hasta su integración a través de la posesión se pasa por múltiples estadios. Nótese que el primer estadio del arte, el shock, es idéntico a la forma estética privilegiada de los dadaístas, el cual reivindicaba Benjamin, como hemos visto, y lo recogió más tarde Bürger. Esto circunscribe a los situacionistas en una clara senda vanguardista en el sentido burgerriano del término. Sin lugar a dudas, tanto el letrismo con su tendencia al escándalo, como el situacionismo con la creación de situaciones beben del shock dadaísta, aunque unos años más tarde que las primeras vanguardias y en un contexto diferente. Ello hace interesante ver su evolución y sus respuestas en una sociedad cada vez más integrada y administrada. Son estas respuestas, así como el contexto teórico en que deben ser dadas, las que ensayó Debord en el *Rapport*.

Ya el mismo inicio del *Rapport* es suficientemente elocuente en tanto en cuanto comienza con una clara llamada revolucionaria. Ahí es donde advierte uno de los problemas que se volverá central en el debate posmoderno: “Notre époque est caractérisée fondamentalement par le retard de l'action politique révolutionnaire sur le développement des possibilités modernes de production, qui exigent une organisation supérieure du monde ” [Debord, 1957, 01]. Con la políticas keynesianas y el New Deal en occidente y el totalitarismo de los países comunistas, parecía que no había espacio ya para ninguna tentativa revolucionaria. La clase trabajadora en el mundo occidental tendía a la integración mediante las políticas de cohesión social del estado de bienestar; en los países comunistas, por otro lado, se encontraba un falso comunismo en donde más que una dictadura del proletariado se evidenciaba una dictadura de la casta burocrática. Es entre esos dos polos de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial —La Guerra Fría— donde se sitúan los situacionistas y la izquierda al

margen del Partido Socialista en general³⁰. También ocurre lo propio en el ámbito artístico.

La culture prétendue moderne a ses deux principaux centres à Paris et à Moscou. Les modes parties de Paris, dans l'élaboration desquelles les Français ne sont pas majoritaires, influencent l'Europe, l'Amérique et les autres pays évolués de la zone capitaliste, comme le Japon. Les modes imposées administrativement par Moscou influencent la totalité des Etats ouvriers et, dans une faible mesure, réagissent sur Paris et sa zone d'influence européenne. L'influence de Moscou est d'origine directement politique. Pour s'expliquer l'influence traditionnelle, encore maintenue, de Paris, il faut tenir compte d'une avance acquise dans la concentration professionnelle. [6]

Es en este contexto en donde se acentúa de forma radical la desactivación de todo proyecto revolucionario, el cual será una de las características fundamentales de la posmodernidad. Pero eso será dos o tres décadas más tarde que este texto. Por ello, los situacionistas tienen el mérito de identificar problemas que más tarde se volverán lugares comunes, pero que ya ensayan formas de ruptura a las que más tarde se renunciará —algunas pequeñas excepciones al margen—. El único espacio revolucionario que observa Debord es el espacio de los países colonizados, especialmente en la revolución china. De modo que los situacionistas veían a los países alineados en uno de los dos grandes bloques como países desactivados en la lucha y los países colonizados los únicos con acciones revolucionarias. Añadían además que estas luchas libradas fuera del contexto occidental renovaban al movimiento revolucionario mismo, el cual había sido hasta entonces occidental³¹.

La razón fundamental para esta desactivación revolucionaria sería la situación caótica e la que se encuentra el mundo con la destrucción de la cultura moderna.

L'éclatement de la culture moderne est le produit, sur le plan de la lune idéologique, du paroxysme chaotique de ces antagonismes. Les désirs nouveaux qui se définissent se trouvent formulés en porte-à-faux : les ressources de l'époque en permettent la réalisation, mais la structure économique retardataire est incapable de mettre en valeur ces ressources. En même temps l'idéologie de la classe dominante a perdu toute cohérence, par la dépréciation de ses successives conceptions du monde, qui l'incline à l'indéterminisme historique ; par la coexistence de pensées réactionnaires échelonnées chronologiquement, et en principe ennemies, comme le christianisme et la social-démocratie ; par le mélange aussi des apports de plusieurs civilisations étrangères à l'Occident contemporain, et dont on recon-

30 Ahí entraría, por ejemplo, en el contexto francés, la gente agrupada en *Socialisme ou Barbarie*, con miembros como Cornelius Castoriadis y Claude Lefort, y en el cual también formó parte durante un tiempo el propio Debord.

31 El caso de Rusia puede ser ambiguo en tanto en cuanto se sitúa entre occidente y oriente, pero en todo caso, no cabe duda de que la filosofía revolucionaria era algo enteramente occidental (entre Francia y Alemania, básicamente) hasta al menos el siglo XX.

naît depuis peu les valeurs. Le but principal de l'idéologie de la classe dominante est donc la contusion. [2]

Los situacionistas ya indican, pues, lo que con la posmodernidad se convertirá en lugar común, a saber, que el mundo postindustrial es un mundo caótico, con falta de coherencia e incluso líquido —podríamos añadir siguiendo la terminología de Zygmunt Bauman [2003]—. La ideología dominante se vale de este caos para precisamente perpetuarse en su dominio. Este es un punto que el propio Debord desarrollará con más detalle en la *SE*. Así, la multiplicidad, la heterogeneidad, el pluralismo extremo serán, como veremos, dogmas recurrentes del último cuarto del siglo XX. Dichas ideas las someteremos a crítica en el último bloque pero no estaría de más recordar ahora el inicio del capítulo sobre la industria cultural de Adorno y Horkheimer señalando que la industria cultural, lejos de su aparente pluralismo, es profundamente homogéneo.

Volviendo al *Rapport*, luego de estas consideraciones sociológicas y geopolíticas generales, entra de lleno en el problema que nos ocupa, en el problema de la cooptación.

les procédés contre-révolutionnaires confusionnistes sont, parallèlement, l'annexion partielle des valeurs nouvelles et une production délibérément anticulturelle avec les moyens de la grande industrie (roman, cinéma), suite naturelle à l'abêtissement de la jeunesse dans les écoles et les familles. L'idéologie dominante organise la banalisation des découvertes subversives, et les diffuse largement après stérilisation. Elle réussit même à se servir des individus subversifs : morts, par le truquage de leurs œuvres ; vivants, grâce à la confusion idéologique d'ensemble, en les droguant avec une des mystiques dont elle tient commerce. [2]

Esta cita bien podría considerarse un texto genético de la teoría de la cooptación, además de ser muy clarividente en la explicación del problema. El objetivo principal de la clase dominante es trivializar y esterilizar los hallazgos subversivos y es para ello para el que emplean la cooptación y la producción industrial anticultural, que no sería sino la cultura de masas. La expresión de “l'annexion partielle des valeurs nouvelles” bien podría emplearse, no en vano, como explicación de lo que es la cooptación³². Y además, todo ello se enmarca en lo que después será el concepto capital de Debord, el espectáculo. El espectáculo, del cual hablaremos más adelante, sería, así, el régimen político más avanzado de la cooptación, en donde cualquier posibilidad subversiva está (casi) denegada o, mejor dicho, apropiada. Recordemos la similitud con la idea de Adorno de distinguir arte y cultura. La ges-

32 De hecho, en la traducción al inglés del texto que aparece en la antología clásica de Knabb, “l'annexion” se traduce como “cooption”.

ción y trivialización de lo subversivo (que busca el arte) sería precisamente la cultura; dicho de otro modo, el espacio en donde se posaría el arte después de haber sido cooptado. Así, según Debord, la burguesía decadente vive en una contradicción: respeta de forma abstracta el principio de la creación artística pero se resiste a ella —aprovechándose— cuando realmente aparece.

Dans le domaine de la culture, la bourgeoisie s'efforce de détourner le goût du nouveau, dangereux pour elle à notre époque, vers certaines formes dégradées de nouveauté, inoffensives et confuses. Par les mécanismes commerciaux qui commandent l'activité culturelle, les tendances d'avant-garde sont coupées des fractions qui peuvent les soutenir, fractions déjà restreintes par l'ensemble des conditions sociales. (...) le point capital du débat est toujours le renoncement à une revendication d'ensemble, et l'acceptation d'un travail fragmentaire, susceptible de diverses interprétations. C'est ce qui donne à ce terme même d'« avant-garde », toujours manié en fin de compte par la bourgeoisie, quelque chose de suspect et de ridicule. [2-3]

En primer lugar se señala algo que ya se ha visto en la crítica adorniana de la industria cultural. La burguesía busca una forma falsa de novedad, una pseudo novedad confusa, degradada e inocua porque en realidad no puede asumir la novedad radical. Y es que dicha asunción llevaría a la conciencia de la injusticia del sistema de la que es la clase dominante. En ese sentido, el arte contribuiría, mediante la subversión o crítica al mundo administrado, al cambio social, a la revolución política. Es evidente que esta contribución se llevaría a cabo de forma mediada. Esta esperanza revolucionaria es patente en los situacionistas pero más dudosa en Adorno, para el cual, perdida la esperanza ya para cualquier revolución, el arte jugaría el papel de actor resistente frente a la barbarie. Parece complicado en Adorno superar esa negatividad resistente. El último Debord, por su parte, coincidirá más con este pesimismo adorniano, e incluso llegará más lejos, como se verá. Por otro lado, se señala que lo que sucede en el ámbito del trabajo en general también ocurre en el ámbito cultural. Es decir, la división del trabajo que afecta a la atomización de los asalariados provocando la dificultad para dar una respuesta unitaria, también afecta a la cultura dividida en obras y movimientos de vanguardia particulares, los cuales, al parecer, no pueden analizarse con ningún denominador común. A este proceso llamará Debord en *SE* el problema de la separación. Cada objeto parece estar destinado a ser interpretado ad hoc. De ahí las dificultades para hablar del arte en general, dificultades que se plasman de forma evidente en la *TE* de Adorno, como ya se ha visto. Este extremo pluralismo y renuncia a cualquier generalización será un claro rasgo de la teoría posmoderna, y en este sentido, en el caso de Debord, luchar contra ellos se convertirá en una opción no sólo teórica sino política. La reivindicación de la discriminación u oposición será un rasgo, pues, claramente moderno.

Así, además de reivindicar una vanguardia colectiva, Debord traza una particular historia de la vanguardia. Dicha línea desembocaría en el propio situacionismo. Por ello es muy interesante tenerlo en cuenta, ya que a través de la lectura de la vanguardia que hace Debord se explicitará el tipo de vanguardia y la noción de arte que reivindica en general. Y la línea que traza Debord es la siguiente: futurismo — dadaísmo — surrealismo — vanguardias posteriores a 1945. No es casual que dicha línea sea, casi de forma idéntica, la línea trazada por Bürger —salvo las vanguardias post 45, que para él son meras repeticiones de los primeros—. Y es que recordemos que Bürger hacía una lectura de la vanguardia sujeta de forma explícita a la crítica institucional y a la subversión. El propio espíritu del lettrismo y el situacionismo, que formarían parte de esos movimientos posteriores a 1945, apuntaba, por otro lado, a dicha idea subversiva.

De modo que dentro de esta secuencia histórica, el movimiento inmediatamente precedente a los movimientos posteriores a 1945 es el surrealismo. Así, a la vez que se consideran deudores de él, los situacionistas también lo someten a un examen crítico. Para Debord, el error fundamental del surrealismo reside en la idea de riqueza infinita de la imaginación inconsciente.

L'erreur qui est à la racine du surréalisme est l'idée de la richesse infinie de l'imagination inconsciente. La cause de l'échec idéologique du surréalisme, c'est d'avoir parié que l'inconscient était la grande force, enfin découverte, de la vie. (...) Nous savons finalement que l'imagination inconsciente est pauvre, que l'écriture automatique est monotone, et que tout un genre d'« insolite » qui affiche de loin l'immuable allure surréaliste est extrêmement peu surprenant. [4-5]

Al margen de la consideración teórica sobre el inconsciente, Debord advierte del problema de la fetichización de la técnica (imaginación inconsciente, escritura automática), que ya hemos visto en Adorno, y de pérdida de eficacia del shock surrealista. Dicho de otra forma, Debord está señalando que el movimiento surrealista, así como sus postulados más básicos, han sido cooptados, que con el paso del tiempo, todo su potencial crítico-subversivo ha sido integrado por el sistema. Ello no invalida el shock en sí mismo, el cual, siguiendo a Benjamin y Bürger, es un elemento capital de cualquier vanguardia, sino que advierte del problema de su trivialización. Entre 1930 y la Segunda Guerra Mundial, siempre en función de Debord, el surrealismo entra en declive y es el lettrismo quien coge el relevo hasta 1952 —recordemos que es ese año cuando Debord y otros letristas salen del grupo—. Esta es la situación en general en Europa después de la guerra. En USA y Japón, por otro lado, estaría reinando un continuismo de la cultura occidental mientras que en la URSS se estaría dando la degradación más pura de la degene-

ración cultural del movimiento obrero de la mano de la doctrina Zhdánov. El decreto de Zhdánov de 1948 dio inicio a la persecución por parte del gobierno soviético de los artistas “formalistas” o más vanguardistas. Además, es interesante lo que Debord señala en relación a los países colonizados y su cultura: “Les productions des peuples qui sont encore soumis à un colonialisme culturel — causé souvent par l'oppression politique — alors même qu'elles sont progressives dans leur pays, ont un rôle réactionnaire dans les centres culturels avances.” [35]. De forma que parece que sólo en Europa es posible el nacimiento —a duras penas, eso sí— de una cultura subversiva. Subrayamos este punto porque será de interés en el tercer bloque cuando abordemos la cuestión de la crítica poscolonial a la modernidad.

Así pues, según la apreciación de Debord, el valor que reina en el mundo del arte en general es el conservadurismo, y es contra él contra lo que los situacionistas deben alzarse. Además, como ya ha sido indicado, dicho conservadurismo viene tanto del Este como del Oeste.

La pensée bourgeoise perdue dans la confusion systématique, la pensée marxiste profondément altérée dans les Etats ouvriers, le conservatisme règne à l'Est et à l'Ouest, principalement dans le domaine de la culture et des mœurs. Il s'affiche à Moscou, en reprenant les attitudes typiques de la petite-bourgeoisie du XIXe siècle. Il se déguise à Paris, en anarchisme, cynisme ou humour. [6]

Frente al dirigismo y a la censura de los países comunistas, el capitalismo tardío tiende a la cooptación, el cual sería algo así como una forma sibilina de censura y anulación de todo movimiento subversivo.

Dans la zone bourgeoise, où a été tolérée dans l'ensemble une apparence de liberté intellectuelle, la connaissance du mouvement des idées ou la vision confuse des multiples transformations du milieu favorisent la prise de conscience d'un bouleversement en cours, dont les ressorts sont incontrôlables. La sensibilité régnante essaie de s'adapter, cour en empêchant de nouveaux changements qui lui sont, en dernière analyse, forcément nuisibles. [6]

La resistencia a lo nuevo se efectúa en occidente por medio de su neutralización. Lo nuevo, lo realmente nuevo, en contraste a lo pseudonuevo, aparece aquí como peligro, como peligro para la ideología dominante y el status quo. De ahí toda la fuerza para su integración y la sensación de que ya nada, ninguna forma artística, ninguna obra, puede subvertir el mundo administrado, lo cual era una de las características principales de la modernidad estética. La cooptación aparece, por ende, como crisis de la modernidad estética. En el momento en que la cooptación se vuel-

ve un mecanismo esencial en la sociedad, la modernidad estética queda en entredicho y la posibilidad de una nueva era —la posmoderna— es cada vez más real.

Según Debord, la cooptación, en el ámbito cultural, se da de tres formas generales.

Les solutions proposées en même temps par les courants rétrogrades se ramènent obligatoirement à trois attitudes: la prolongation des modes apportées par la crise dada-surréalisme (qui n'est que l'expression culturelle élaborée d'un état d'esprit qui se manifeste spontanément partout quand s'écroulent, après les modes de vie du passé, les raisons de vivre jusqu'alors admises) ; l'installation dans les ruines mentales ; enfin le retour loin en arrière. [6]

Como ejemplo de la prolongación de la moda producida por la crisis dada-surrealismo pone el ejemplo del existencialismo, el cual, según él, reproduce los aspectos más mediocres de la evolución cultural de los treinta años precedentes. Recuerdese la crítica que realizaba Adorno al existencialismo en su artículo sobre *Fin de parte*; pese a ser de índole diferente, no deja de ser curioso que estos dos autores coincidan en criticar lo que en ese momento era la moda filosófica o el tipo de pensamiento hegemónico en Europa, y en especial en Francia. En cuanto al ejemplo para la tercera forma, la tendencia a volver al pasado, Debord habla de la doctrina realista-socialista, que lo compara con propaganda tradicional de las organizaciones religiosas. He aquí otro punto en común, aunque sea de pasada, con la crítica de Adorno al realismo socialista y su debate con Lukács.

Este caos dominado por la ideología dominante ha llevado, como se ha dicho, a una crisis de la cultura moderna, la cual tiene importantes consecuencias. La extrema atomización y aislamiento de los individuos trae una descomposición ideológica así como pérdida de la capacidad crítica —recordemos que Foucault llamaba a la Ilustración la era de la crítica—. Esta idea de la descomposición será elaborada más en profundidad después en *SE* a través de la idea de la separación.

L'aboutissement présent de la crise de la culture moderne est la décomposition idéologique. Rien de nouveau ne peut plus se bâtir sur ces ruines, et le simple exercice de l'esprit critique devient impossible, tout jugement se heurtant aux autres, et chacun se référant à des débris de systèmes d'ensemble désaffectés, ou à des impératifs sentimentaux personnels. [8]

La comparación y discriminación entre diferentes juicios llega a ser ilegítimo en un mundo ultraespecializado. Todo queda es un caos de subjetividades, de “inclinaciones personales”, los cuales no pueden valorarse o graduarse. Estamos a las puertas del relativismo extremo posmoderno. Debord ofrece como ejemplo de esta descomposición ideológica y la pérdida de todo juicio crítico a la publicidad. Ya se

ha visto que Adorno trata también este problema al final del capítulo sobre la industria cultural y define a la misma como un falso arte. Debord señala ya que la publicidad se está convirtiendo en el único factor activo.

La décomposition a tout gagné. On n'en est plus à voir l'emploi massif de la publicité commerciale influencer toujours davantage les jugements sur la création culturelle, ce qui était un processus ancien. On vient de parvenir à un point d'absence idéologique où seule agit l'activité publicitaire, à l'exclusion de tout jugement critique préalable, mais non sans entraîner un réflexe conditionné du jugement critique. [8]

Aquí se vislumbra ya el nacimiento de una nueva era, de una nueva forma de sociedad, a la cual más tarde Debord llamará la sociedad del espectáculo. Con todo, los situacionistas no se resignaban a realizar un análisis crítico de la situación, sino que buscaban formas de romper con ella. Así, Debord sugiere modos de resistencia a la descomposición ideológica.

L'opposition qu'il faut maintenant unir contre la décomposition idéologique ne doit d'ailleurs pas s'attacher à critiquer les bouffonneries qui se produisent dans les formes condamnées, comme la poésie ou le roman. Il faut critiquer les activités importantes pour l'avenir, celles dont nous devons nous servir. [9]

Aunque dicho así resulta un tanto general y vago, el ejemplo que Debord ofrece justo a continuación es la teoría funcionalista en la arquitectura. Realiza una crítica de la Bauhaus y de Le Corbusier en el sentido arriba apuntado; es decir, aunque dicha teoría fuese una vez válida, es necesario ahora criticarla ya que ahora sustenta a las concepciones más reaccionarias respecto a la sociedad y la moral. Una vez más se puede observar aquí el trasfondo dialéctico de la propuesta. Una misma teoría puede ser válida en un momento y contexto determinado para volverse reaccionaria más tarde. Eso tiene importantes implicaciones en la noción del tiempo, el cual, para los situacionistas, siguiendo la dialéctica frankfurtiana, es una temporalidad no-lineal, no-eterna. La transitoriedad es un elemento temporal central del situacionismo, que se puede aplicar incluso a sí mismo. En ese sentido, el propio situacionismo —como cualquier otro movimiento— nace para ser sustituido más tarde. “Voilà tout notre programme, qui est essentiellement transitoire. Nos situations seront sans avenir, seront des lieux de passage” [18].

No en vano, como ya hemos visto, la modernidad se basa precisamente en esa constante caducidad, en un continuo renovarse. De ahí que Debord realizará esas repetidas críticas a movimientos paradigmáticamente modernos como el dadaísmo, el surrealismo y ahora el funcionalismo en arquitectura. Un ejemplo de esta forma de pensamiento es aquella que ya se ha señalado al principio del texto en

torno a la tergiversación, en donde se dice que la propia idea de moderno se ha vuelto reaccionaria. Con todo, es interesante recordar esta crítica a la arquitectura de Debord debido a que la posmodernidad también nacerá como crítica del funcionalismo arquitectónico, especialmente mediante las teorías de Charles Jencks. Así, analizar la diferencia entre ambas críticas será de gran interés teórico.

Ya se ha dicho que la propuesta situacionista se inscribe en la tradición vanguardista, en una especie de nueva vanguardia, o vanguardia que se renueva incesantemente. A esta voluntad se oponen lo que Debord llama tendencias pseudomodernistas.

À ce point de dissolution, l'importance de l'avant-garde expérimentale dans la société est apparemment inférieure à celle des tendances pseudo-modernistes qui ne se donnent aucunement la peine d'afficher une volonté de changement, mais qui représentent, avec de grands moyens; la face moderne de la culture admise. Cependant, tous ceux qui ont une place dans la production réelle de la culture moderne, et qui découvrent leurs intérêts en tant que producteurs de cette culture, d'autant plus vivement qu'ils sont réduits à une position négative, développent à partir de ces données une conscience qui fait forcément défaut aux comédiens modernistes de la société finissante. L'indigence de la culture admise, et son monopole sur les moyens de production culturelle, entraînent une indigence proportionnelle de la théorie et des manifestations de l'avant-garde. Mais c'est seulement dans cette avant-garde que se constitue insensiblement une nouvelle conception révolutionnaire de la culture. [10]

Un arte y una cultura realmente revolucionaria deben minar la cultura aceptada (afirmativa, dirían los frankfurtianos), deben desafiar su monopolio. El estado crítico de la cultura moderna deja a la verdadera vanguardia casi oculta, casi inexistente, pero es justamente el proyecto del situacionismo sacarlo a relucir y promocionarlo. El problema del pseudomodernismo se liga con la denuncia de Adorno de un arte falsamente nuevo. Ambos teóricos advierten así de la falsedad de cierto tipo de arte y cultura que aparece a primera vista como novedoso, como moderno, pero en realidad no hace sino reforzar la ideología dominante, es decir, es parte esencial de la cultura aceptada/afirmativa. Pese a su apariencia, no es realmente capaz de socavar los cimientos del mundo administrado y lo refuerza indirectamente. En ese sentido, se convierten en elementos centrales de toda la estrategia general de la cooptación. No es representante de una cultura obsoleta, no es aquel canon clásico que todo alumno debe estudiar en el colegio, sino que tiene un aureola de novedad que lo hace casi indistinguible respecto a la verdadera vanguardia. Acercándose a la vanguardia pero manteniendo su status afirmativo, pone en peligro la radicalidad de la verdadera vanguardia. De ahí que incidan tanto ambos autores en este tipo de arte y cultura; porque representa una de las amenazas más

fuertes para la vanguardia, mucho más seguramente que la cultura oficial por todos conocida.

Pero el proyecto situacionista va más allá del ámbito artístico y cultural. Podría decirse que es más una revolución de la vida cotidiana, y por consecuencia, la lucha por el cambio se da en todos sus aspectos.

Nous devons construire des ambiances nouvelles qui soient à la fois le produit et l'instrument de comportements nouveaux. Pour ce faire, il faut utiliser empiriquement, au départ, les démarches quotidiennes et les formes culturelles qui existent actuellement, en leur contestant toute valeur propre. Le critère même de nouveauté, d'invention formelle, a perdu son sens dans le cadre traditionnel d'un art, c'est-à-dire d'un moyen fragmentaire insuffisant, dont les rénovations partielles sont périmées d'avance — donc impossibles. [13]

La crítica a la idea de valor inherente aparece una vez más como elemento para esa revolución de la vida cotidiana. Aunque no sea citado aquí, un mecanismo como el de la tergiversación tiene su función, como hemos visto, precisamente en este contexto de transvaloración de los procesos cotidianos y formas culturales. La novedad, por otro lado, o es novedad radical y general o no sirve ya. Aquí nos encontramos otra vez con la idea de pseudonovedad de Adorno pero ahora relacionado con el problema de la división y fragmentación extrema de la sociedad, problema sobre el cual incide más Debord. Por tanto, la novedad parcial no es novedad bajo la perspectiva situacionista. Debido a la relación entre la novedad y la modernidad, la idea de cultura moderna también queda en entredicho: “Nous ne devons pas refuser la culture moderne, mais nous en emparer, pour la nier.” [13]. La negación de la modernidad —el cual es a la vez su apoderamiento, su apropiación (emparer)— debe entenderse aquí no como su rechazo total, sino en el contexto de una modernidad que se niega a sí misma, lo cual es altamente moderno, como ya hemos indicado repetidas veces. Esta cita será recordada más adelante cuando hablemos de la posmodernidad de Lyotard, porque será clave para hacer algunas importantes distinciones dentro de ese debate.

La construcción de situaciones, modo central de lucha del situacionismo, se basa precisamente en la transformación de la vida cotidiana. Son formas que se asemejan mucho a las intervenciones artísticas, pero como ya hemos señalado, sobrepasando la esfera del arte. “Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure” [38]. Ello tiene importantes consecuencias en la concepción del urbanismo. Debord desarrolla la idea de urbanismo unitario: “L'urbanisme unitaire se définit premièrement par l'emploi de

l'ensemble des arts et des techniques, comme moyens concourant à une composition intégrale du milieu" [38]. Recordemos cómo Adorno prevenía ya de la influencia que ejercía la industria cultural como sistema en el urbanismo.

Los tersos y colosales palacios que se alzan por todas partes representan ingeniosa regularidad de los grandes monopolios internacionales a la que ya tendía la desatada iniciativa privada, cuyos monumentos son los sombríos edificios de viviendas y comerciales de las ciudades desoladas. Las casas más antiguas en torno a los centros de hormigón aparecen ya como suburbios, y los nuevos chalés a las afueras de la ciudad proclaman, como las frágiles construcciones de las muestras internacionales, la alabanza al progreso técnico, invitando a liquidarlos, tras un breve uso, como latas de conservas. Pero los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital [ADORNO, 2006, 165]

Aunque Adorno no llega a elaborar una forma nueva no alienante de urbanismo sí detecta ya la relación de éste con la libertad individual. Los situacionistas recogen esta crítica para desarrollar una nueva concepción del urbanismo basado, no por casualidad, en la búsqueda de formas nuevas y en la inversión de las formas canónicas de urbanismo. La novedad y la ruptura con la tradición así como la crítica al status quo —en este caso arquitectónico— vuelven a aparecer como ideas fuertes. Así que el arte integral, concebido a la manera de Debord, no puede realizarse sino en el urbanismo, espacio en el cual se desarrollan las situaciones.

Además del urbanismo, la batalla de los situacionistas se centra en el ocio, problema que recorre toda la reflexión adorniana sobre la industria cultural, como ya hemos visto.

Ceci est évidemment lié à la certitude de l'augmentation continuelle et rapide des loisirs, au niveau de forces productives où parvient notre époque. C'est également lié à la reconnaissance du fait que se livre sous nos yeux une bataille des loisirs, dont l'importance dans la lutte de classes n'a pas été suffisamment analysée.

À ce jour, la classe dominante réussit à se servir des loisirs que le prolétariat révolutionnaire lui a arrachés, en développant un vaste secteur industriel des loisirs qui est un incomparable instrument d'abrutissement du prolétariat par des sous-produits de l'idéologie mystificatrice et des goûts de la bourgeoisie. [Debord, 1957, 16]

Después de analizar el capítulo sobre la industria cultural, parece bastante claro que esta cita bien podría haber sido firmada por Adorno. No en vano, Debord menciona justo después la televisión como dispositivo para paralizar cualquier conciencia política de la clase trabajadora. Por ello, a diferencia del marxismo

ortodoxo que incidía siempre en el cambio en la infraestructura, el cual traería casi inevitablemente el cambio en la superestructura, Debord incide en la importancia de la batalla en ésta última, la batalla en el ocio. Y entre los cambios en la superestructura, Debord aboga por un cambio en el comportamiento del ser humano, por un nuevo comportamiento que él denomina *dérive* (deriva): “la pratique d'un dépaysement passionnel par le changement hâtif d'ambiances, en même temps qu'un moyen d'étude de la psychogéographie et de la psychologie situationniste” [17]. La ruptura con lo ordinario y la búsqueda del cambio, elementos centrales de la estética moderna (recordemos el shock), vuelven a aparecer ahora en un contexto más general. Parece que Debord quiere insuflar en la vida cotidiana, en todos los ámbitos de la vida, el espíritu vanguardista recogido del arte moderno.

Y es también al final del capítulo cuando Debord introduce el primer análisis —que no cita— en torno al espectáculo, que en el siguiente punto analizaremos con más detalle. No en vano, el objetivo de la creación de situaciones es justamente luchar contra el espectáculo.

La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du « public », sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs. [17]

Es interesante observar primero que el espectáculo lo relaciona con la no intervención, o, dicho de otra forma, con la no discriminación, con la aceptación de lo existente, del status quo. Uno no puede olvidarse de la recurrente coletilla posmoderna de “las cosas son así”, la cual bloquea toda posibilidad de cambio verdadero por ingenuo, quimérico, etcétera. Así, es evidente que el arte moderno, concebido tal y como se ha analizado en el primer bloque, no tiene cabida en el espectáculo en tanto en cuanto impugna precisamente ese status quo. Por otro lado, se observa la importancia del espectador. El espectador del espectáculo es un agente pasivo, sometido a él, mientras que en las situaciones actores y espectadores se fusionan en el concepto de “viviente”. Estas reflexiones entorno al receptor nos llevan a los análisis de Benjamin sólo que esta vez pasados por la crítica de Adorno a la industria cultural. El receptor libre anhelado por Benjamin no se encuentra en el espectáculo sino en las situaciones.

Ya se ha dicho que el tiempo situacionista es un tiempo de paso, transitorio. Por eso, sus técnicas están aún sin inventar; se crean con la misma práctica. No existe una forma o fórmula preexistente de creación de situaciones. En su carácter efímero, las situaciones no pueden ser predichos, preestablecidos³³. A diferencia de Adorno, Debord sí ve posible el uso del cine y la televisión para la formación de situaciones; más concretamente sería a través de la tergiversación el modo en que dichos dispositivos, en principio promotores y sustento del espectáculo, pueden servir justamente contra su propósito original. Por ello, puede decirse que mientras que la teoría adorniana del arte es todavía bastante franco en cuanto a ciertas divisiones —como por ejemplo la división entre el gran arte y el arte de masas que se criticará más tarde de la mano de Huyssen—, Debord es más flexible en la medida en que plantea de forma radical la tergiversación de cualquier elemento, también de los elementos en principio contrarios a la promoción de una cultura verdaderamente libre. Como ya se ha dicho, el pensar situacionista es profundamente apropiacionista, y así, cualquier elemento puede ser tergiversado, en la medida en que carecen de ningún significado estable y prefijado. De ahí su crítica a toda forma de unidad o eternidad.

La théorie situationniste soutient résolument une conception non continue de la vie. La notion d'unité doit être déplacée depuis la perspective de toute une vie — où elle est une mystification réactionnaire fondée sur la croyance en une âme immortelle, et, en dernière analyse, sur la division du travail:— à la perspective d'instant isolés de la vie, et de la construction de chaque instant par un emploi unitaire des moyens situationnistes. Dans une société sans classes, peut-on dire, il n'y aura plus de peintres, mais des situationnistes qui, entre autres choses, feront de la peinture. (...) L'attitude situationniste consiste à miser sur la fuite du temps, contrairement aux procédés esthétiques qui tendaient à la fixation de l'émotion. [18-19]

Aunque de forma más sofisticada que en Greenberg, se postula otra vez la utopía de la función del arte en una sociedad sin clases. En ella, el arte no jugaría un papel moderno en tanto en cuanto no tendría que oponerse ya al estado de las cosas. Como vemos, la misma noción de artista, tal y como la entendemos hoy, carecería de sentido. El situacionista debe saber surfear en el flujo del tiempo, sin ninguna esperanza de que pueda llegar a tocar tierra firme.

1.2.3. La Sociedad del espectáculo

La *SE*, texto aparecido en 1967, diez años después del texto fundador del situacionismo y en vísperas de las movilizaciones estudiantiles de mayo del 68, supone,

³³ En ese sentido, puede decirse que la teoría del acontecimiento teorizado más tarde por Deleuze, Badiou y otros, debe mucho al situacionismo, aunque su desarrollo queda fuera del ámbito de este trabajo.

como ya se ha sugerido antes, una ampliación y sistematización de la teoría situacionista. Sin embargo, está lejos de ser algo así como un manual situacionista, ya que, al igual que la *TE* de Adorno, su misma forma es lo suficientemente compleja y única para que no sea neutralizada, problema éste que, dicho sea de paso, es central a lo largo de toda su extensión. Como nos indica José Luis Pardo en la introducción a la edición española, el espectáculo, que es la noción fundamental sobre el cual giran todos los análisis, tiene como base la idea de alienación marxista, idea que ya ha aparecido previamente en numerosas ocasiones en nuestro texto y que se recoge básicamente de Hegel, Feuerbach, el joven Marx y el joven Lukács. Según lo visto hasta ahora y lo que veremos en adelante, aquí habría que añadir también a Adorno y la *Dialéctica de la Ilustración*.

Si Marx había “puesto sobre sus pies” la idea hegeliana de enajenación al mostrar que su “base material” era la explotación económica de los trabajadores, Debord, que vive en la Francia de la posguerra el florecimiento de la sociedad de consumo de masas y de la industria del ocio asociada a la economía de la abundancia, la progresiva penetración del llamado *american way of life* y la generalización de los medios de comunicación audiovisual, enfoca sus análisis hacia un modo de alienación de los trabajadores que ya no se centra en la explotación durante el tiempo de trabajo (tiempo que, efectivamente, tiende a disminuir), sino que coloniza el ocio aparentemente liberado de la producción industrial y se pone como objetivo la expropiación del *tiempo total de vida* de los hombres, del cual el mercado internacional del capital extrae ahora nuevas plusvalías, y que impone la generación de todo un “seudotrabajo” (el sector terciario o de los servicios) para alimentar el “seudoocio” del proletariado convertido en masa de consumidores pasivos y satisfechos, en agregado de *espectadores* que asisten a su propia enajenación sin oponer resistencia alguna. [Pardo, 2007, 11-12]

Difícilmente se podría resumir mejor la idea central del libro, así como de la teoría debordiana en general. Después del giro materialista de Marx a la idea de alienación hegeliana, Debord realiza un segundo giro centrado en el tiempo de ocio, cuestión que quedaba en segundo plano en el caso de Marx en favor de la crítica del trabajo. Ya se ha visto que esta crítica del ocio ya existe en Adorno y en el joven Debord, pero, como veremos, en la *SE* adopta una fuerza crítica insólita hasta el momento. La adscripción de Debord y el situacionismo a la tradición vanguardista convierte a la propia *SE* en obra vanguardista; un texto que se sitúa casi entre el ensayo y la creación.

1.2.3.1 Exacerbación de la representación

En una clara tradición fenomenológica, Debord comienza por señalar que “todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” [Debord,

2007, 37] cuestión que se liga con la crisis de la experiencia analizada ya por Adorno y Benjamin. El contacto directo con la realidad ya no es posible; todo está mediado por el espectáculo, el cual, como se verá, es más que un mediador. Un elemento esencial del espectáculo es la imagen, que consigue separar los objetos —no en vano, el título del primer capítulo es “La separación perfecta”—, y en especial, consigue separar el mundo como un “seudomundo aparte”. Una entre las numerosas definiciones que aporta Debord para la descripción de esta nueva forma sociedad está fundada precisamente en la idea de imagen: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes” [38]. El espectáculo no lo conforma por tanto el conjunto de nuevos dispositivos mediáticos como el cine, la radio, la televisión etc.; tal es su capacidad de penetración que se convierte en relación social, la relación social dominante. En este proceso radical, la mayoría de los conceptos marxistas clásicos sufren una profunda transformación. Uno de ellos es el mismo concepto de capital, que se materializa ahora en términos de imagen. “34. El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen” [50]. La imagen es, por consiguiente, el fundamento de la economía espectacular, el capital en la sociedad del espectáculo. Por todo ello, la diferencia entre la sociedad del espectáculo y la “sociedad mediática” o términos similares, es radical, no se trata únicamente de una diferencia nominal. La sociedad del espectáculo no es la economía capitalista clásica con uno de sus sectores (los media) más desarrollado, existe un salto cualitativo entre el capitalismo clásico y esta nueva forma social. En él, tanto la imagen como el espectáculo y los demás elementos esenciales cobran un significado radicalmente nuevo.

5. No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada [38]

Este punto lo llevará al extremo más tarde Baudrillard como se verá un poco más adelante. Y es que la realidad acaba siendo inalcanzable debido a que el espectáculo se introduce en él de tal forma que aparece él mismo como la realidad.

8. El espectáculo no debe oponerse en abstracto a la actividad social efectiva, pues tal desdoblamiento está en sí mismo desdoblado. El espectáculo, que invierte lo real, es efectivamente producido en cuanto tal. La realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular, otorgándole su positiva adhesión. (...) La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual. [40]

Ello provoca también que la línea entre lo verdadero y lo falso, como consecuencia de la difuminación del espectáculo y la realidad, quede en suspenso. Lo verdadero y lo falso ya no pueden comprenderse como dos categorías claramente distintas y separadas. “El mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso.” [40]

Hasta tal punto domina la apariencia que Debord termina señalando que termina siendo el producto de la realidad. “En esta fase de abundancia económica, el resultado concentrado del trabajo social se torna apariencia y somete toda realidad a la apariencia, que ahora es su producto.” [59]

1.2.3.2 La separación

La separación, que es una de las consecuencias de la división del trabajo y de la especialidad llevada más allá del ámbito del trabajo, será un problema fundamental para entender toda la teoría del espectáculo y uno de las nociones claves, junto a la imagen, en su gestación. Ya hemos visto que en el *Informe* aparece ya la crítica a la especialización del capitalismo tardío, pero aquí ya se sitúa como raíz misma del problema.

23. Las raíces del espectáculo se hunden en la más antigua de las especializaciones sociales, la especialización del poder. Por ello, el espectáculo es una actividad especializada, símbolo de todas las demás. Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, una sociedad de la que se ha desterrado cualquier otra palabra. [45]

Dicha especialización se cristaliza en la separación. De hecho, Debord define en un momento el espectáculo como “el lenguaje común de esta separación” [49]. El espectáculo aparece así como encarnación sistémica de la especialización, como elemento que domina todos los ámbitos de la sociedad, y que a la postre se desarrolla como separación. Por ello indica también que este “sistema económico basado en el aislamiento es una *producción circular de aislamiento*” [48]. La separación genera, así, la escisión de la sociedad que va directamente contra cualquier proyecto revolucionario que aspire a subvertir el estado actual de las cosas interpretando el sistema como un todo; la escisión bloquea precisamente esa posibilidad, la posibilidad de articulación colectiva y visión unitaria.

26. Con la separación generalizada del trabajador y su producto, se pierden todo el punto de vista unitario sobre la actividad realizada y toda comunicación personal directa entre los productores. Conforme progresan la acumulación de productos separados y la concentración del proceso productivo, la unidad y la comunicación se convierten en atributo exclusivo de la dirección del sistema. [47]

Se podría decir, por ende, que la separación generalizada impide, para decirlo en términos marxistas clásicos, que los medios de producción estén en manos de los trabajadores. La división del trabajo, no obstante, es algo que ya aparecía en el capitalismo monopolista o clásico, como bien fue señalado por diferentes autores de la tradición marxista, pero en el contexto espectacular, dicha división cobra una nueva dimensión ya que se trata de una “*división mundial del trabajo espectacular*” [63].

La atomización y progresiva desideologización de la clase trabajadora, así como el descenso en la sindicación, proceso del que se ha venido hablando por lo menos desde los años 60, no es sino un ejemplo palpable de tal separación. La pérdida de conciencia de clase, de conciencia unitaria, y con ella, el desmembramiento del proletariado, que se ha dado, entre otras cosas, por medio de la expansión del tercer sector, sector primordial, en origen, del espectáculo, ha sido analizado tres décadas más tarde de forma harto influyente por Hardt y Negri³⁴. Los obstáculos que ofrece la escisión para cualquier intento de generalización va más allá de ese ejemplo. En el fondo, el espectáculo no hace sino promover la pérdida de la unidad del mundo así como la abstracción.

29. El origen del espectáculo es la pérdida de la unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esa pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción generalizada de la producción global se encuentran perfectamente traducidas en el espectáculo, cuyo modo concreto de ser es precisamente la abstracción. [48]

La abstracción y la separación tienen un objetivo común en pos de mantener el status quo del espectáculo que no es sino ocultar “la *unidad de la miseria*” [67]. La atomización de la miseria impide tener una visión global que permitiría a su vez la unidad del sujeto revolucionario, y así, todo intento de ir contra esa miseria, en su parcialidad, termina siendo vano.

Además, la crítica a la especialización, y por consiguiente, de la abstracción, va de la mano con el problema del Estado. “La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión de la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase” [46]. La crítica al Estado que aquí ejerce Debord lo acerca a las posiciones más anarquistas y libertarias en tanto en cuanto ve al Estado como dispositivo que promueve la escisión de la sociedad, y por tanto, obstaculiza todo afán verdaderamente revolucionario y democrático. No es casualidad que el comunismo consejis-

34 Ver, Hardt/Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2005, y Hardt/Negri, *Multitud*, Barcelona, Debate, 2004.

ta, rama marxista con la que se identificaba más —como se verá más adelante— el pensador y activista francés, haya sido interpretado como una forma de marxismo libertario.

Es por todo ello que el espectáculo se presenta a la vez como separación y como conjunción, tanto como la sociedad misma como parte de ella, como “*instrumento de unificación*”. Sin embargo, la sociedad del espectáculo, es el lugar de la falsa conciencia y de la falsa unificación, en tanto en cuanto se efectúa gracias a la alienación. La abstracción mencionada antes sería justamente la forma de esa falsa unificación que no produce sino lo contrario de lo que aparentemente realiza. En todo caso, el espectáculo no es un suplemento de la sociedad, sino que constituye el propio sistema; está estructuralmente inmerso en la sociedad, hasta el punto que, como ya se ha dicho antes, la realidad y el espectáculo se confunden.

6. El espectáculo, entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, una decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares —información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones—, el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante. [39]

14. La sociedad que reposa en la industria moderna no es espectacular fortuita o superficialmente: es fundamentalmente *espectaculista*. [42]

Si la separación del espectáculo obstaculiza la unidad de la clase trabajadora, su otra fuerza contraria, es decir, su unidad (falsa), produce justamente lo contrario respecto a la división de clases. “72. La unidad irreal proclamada por el espectáculo enmascara la división en clases en la cual se apoya la unidad real del modo de producción capitalista” [72].

1.2.3.3 Afirmación, tautología

En tanto que modo de producción y modelo de vida socialmente dominante, el espectáculo funciona también como justificación del estado de cosas, como aquello que inevitablemente no puede ser de otra forma, elemento que ya aparecía en los primeros textos situacionistas. De este modo, es él quien da sentido al sistema, es el espectáculo la forma de “*empleo del tiempo*” [41]. Además, el espectáculo aparece como afirmación, cuestión que lo liga con la teoría adorniana. Recordemos que, según el teórico de Frankfurt, el arte busca luchar contra la cultura afirmativa, al igual que abrir una brecha en el estado de las cosas. “Considerado en sus propios términos, el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia” [40]. Debord

detalla, así, que esta afirmación es, además, una afirmación de la apariencia y de ahí que la sociedad del espectáculo sea la sociedad de la imagen y las apariencias, las cuales se convierten ya en esencia de la sociedad. La tiranía de la apariencia logra, así, neutralizar toda forma disidente.

12. El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que esto: “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”. La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias. [41]

La identificación entre el estado de las cosas y la ética, entre lo que es y lo que es bueno, imposibilita precisamente cualquier forma subversiva, y es esta identificación la que promueve el espectáculo. “El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia” [45]. El espectáculo es así la apología más descarada de sí mismo, del orden. De este modo, dicho sistema, para Debord, es la forma resignada y conformista más avanzada e integral que se ha conocido. Es de esta forma como se construye un sistema casi sin grietas, en donde casi toda forma disidente está condenada a fracasar desde el principio. En ese sentido, puede decirse que es una nueva forma más compleja y enmascarada del totalitarismo. No en vano, se advierte que la comunicación espectacular, lejos de ser múltiple y neutral, es claramente unilateral. Ello se podía intuir ya en la crítica adorniana de las grandes corporaciones que son dueñas de los medios de comunicación más importantes, y que copando todo el mercado, no dejan lugar para ninguna otra forma de comunicación, para ninguna fuerza disidente.

Por ello, la sociedad del espectáculo, por medio de su fuerza afirmativa extrema, es de “carácter fundamentalmente tautológico” el cual “se deriva del hecho simple de que sus medios son, al mismo tiempo, su fin” [41]. El espectáculo, como tautología, ni siquiera necesita justificar su existencia y el estado de las cosas, he ahí su carácter unificador. El hecho de que sus medios y fines sean lo mismo, no es sino una forma de su tendencia a disolver las distinciones no como superación de estas contradicciones, sino como fuerza totalizante y unificadora. En ese sentido, el espectáculo va directamente en contra de la forma de pensar dialéctico y es así la forma en que aparece como enemigo de esta tradición, y por ende, enemigo de la escuela de Frankfurt y del propio Debord. Este rechazo a toda distinción será otra de las características más importantes del pensamiento posmoderno sobre el que criticará Foster con su idea de “margen de maniobra”. Ello, sin embargo, se analizará un poco más adelante.

1.2.3.4 Historia económica y filosófica

El espectáculo no es una industria más dentro de la economía. Según Debord, constituye “la principal producción de la sociedad actual”, y conforma “una economía que se desarrolla por sí sola” [42]. El espectáculo hace que toda la economía gire alrededor de él, y así, incluso los objetos producidos antes de la aparición de esta sociedad son invadidos por su lógica, de tal forma que toda producción queda bajo su dominio. Ello se puede explicar a través del lugar común que dice que un buen producto, si no se vende y se publicita bien, queda en saco roto de tal modo que su publicitación termina siendo incluso más determinante que su óptima producción material. Todo esto tiene importantes consecuencias en la concepción ortodoxa marxista en torno a la base y la superestructura porque no supone sino la invasión de la superestructura en la base, el absoluto dominio del primero sobre el segundo. Siguiendo lo dicho anteriormente respecto a la disolución de oposiciones, la sociedad del espectáculo rompe también con la distinción clásica entre superestructura e infraestructura; no es sólo que invierta la relación situando en el centro la superestructura, sino que la propia idea de separación entre la producción material y la producción espectacular deja de tener sentido. El espectáculo lo abarca todo. Este desarrollo del capitalismo lo representa, de forma harto significativa, en el punto 17.

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social comportó una evidente degradación del *ser* en *tener* en lo que respecta a toda valoración humana. La fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del *tener* al *parecer*. [42-43]

La primera fase del capitalismo se sustentaba sobre la acumulación de capital, pero según Debord, esa fase ya es historia a partir de la Segunda Guerra Mundial, es decir, a partir del avance de la sociedad del espectáculo. En él, es la apariencia, la imagen, la que domina por encima de cualquier otro elemento. Otra vez se puede observar que la interpretación materialista, acorde a la primera fase del capitalismo, ya no vale en el espectáculo, y de ahí que la distinción clásica entre superestructura y base también carezca de sentido, como acaba de señalarse. Así es como el mundo real se ha transformado en meras imágenes y viceversa, las meras imágenes se convierten en seres reales. Y es en este proceso también en donde toda realidad individual se ha hecho social; el espectáculo socializa todo lo íntimo. Ello recuerda al famoso eslogan feminista contemporáneo a la SE que rezaba aquello de que “lo personal es político”. Aunque empleado en contextos diferentes, ambas líneas de pensamiento atestiguan el desbordamiento de lo personal, de lo individual, en las sociedades occidentales contemporá-

neas, problema que ha sido estudiado a partir de aquí por numerosos sociólogos y analistas.

Esta nueva forma económica está marcada, como ya se ha visto, por la abundancia; por la facilidad para satisfacer las necesidades más básicas, por un lado, y por la amplia gama de elección de productos por otro. Esta supuesta amplia gama, no obstante, es, en realidad, falsa.

62. La falsa elección de la abundancia espectacular, elección que se concreta en la yuxtaposición de espectáculos concurrentes y solidarios, así como en la yuxtaposición de papeles (primordialmente significados por —y apoyados en— objetos) que al mismo tiempo son exclusivos y están mutuamente implicados, se desarrolla en una lucha de cualidades fantasmales destinadas a presentar como apasionante la trivialidad de lo cuantitativo. [66]

Después del recorrido efectuado, es difícil no acordarse de la idea adorniana de que la pluralidad de la industria cultural es una falsa pluralidad, una homogeneidad disfrazada. Así, en tanto que regido por el espectáculo, dicha elección de la abundancia, es también alienante. Y es que según el teórico francés, el núcleo de producción de esta nueva forma de sociedad es la alienación.

32. El espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad. La expansión económica es, ante todo, la expansión de esta producción industrial concreta. Lo que crece con la economía que se autoalimenta no puede ser otra cosa que la alienación que se encontraba justamente en su núcleo original. [50]

En la línea de lo dicho hasta ahora, si en el capitalismo clásico la expansión económica se daba a través de la producción de bienes materiales, en la sociedad del espectáculo la producción fundamental es la alienación. De ahí que la cooptación esté en el centro de su funcionamiento. Y es que el objetivo primordial del sistema es su pervivencia, y para ello, pone a todos los productores en esa tarea. En ese sentido, es una vuelta de tuerca más a la crítica de la alienación clásica marxista, ya que no es sólo ya que los trabajadores estén alienados, sino que producen esa misma alienación a la que están sometidos. Por ello, como ya ha sido sugerido antes, la sociedad del espectáculo es una tentativa de lograr una sociedad totalmente cerrada, sin ningún tipo de fisuras, que sea capaz de revertir a su favor, en pos de su supervivencia, cualquier forma de disidencia o subversión. Y en ello consiste, precisamente, la cooptación.

El espectáculo, según el teórico francés, por otro lado, cristaliza la debilidad del proyecto filosófico occidental, el cual se sustentaba, por un lado, en la categoría

del ver, y por otro, en el despliegue de la racionalidad técnica. En el segundo punto podemos observar una vez más el eco adorniano, que se alarga a otra de las múltiples “definiciones” de espectáculo que da el pensador francés: “El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada” [44]. Aquí la referencia es más bien el famoso grabado de Francisco de Goya, publicado en 1799, llamado *El sueño de la razón produce monstruos*, pero que no es sino referente de toda la crítica a la razón cartesiana, a la razón geométrica, la cual se desarrollará especialmente en el siglo XIX en lo que Joxe Azurmendi (2007) llama segunda modernidad. La DI, con su crítica a la razón instrumental sería, en cierto modo, la culminación de esa crítica.

El desarrollo económico tiene importantes consecuencias para el ocio, cuestión que se va a analizar a continuación. La acumulación capitalista y el ocio van inseparablemente de la mano.

2. Mientras que en la fase primitiva de la acumulación capitalista “la economía política no ve en el *proletario* más que el *obrero*”, que debe recibir el mínimo indispensable para la conservación de su fuerza de trabajo, sin considerarle jamás “en su ocio, en su humanidad”, esta mentalidad de la clase dominante se invierte tan pronto como el grado de abundancia alcanzado por la producción de mercancías exige una colaboración suplementaria por parte del obrero. Este obrero, repentinamente liberado del total desprecio que hacia él manifestaban ostensiblemente todas las modalidades de organización y control de la producción, se encuentra diariamente a salvo de ese desprecio y aparentemente tratado como una persona relevante, con una atenta gentileza, bajo su disfraz de consumidor. [55-56]

La industria cultural funciona así como alienación; emplea el ocio del trabajador para hacerle creer que es “una persona relevante” cuando en realidad su situación es igualmente oprimida y sigue estando a merced de la clase dominante.

1.2.3.5 El ocio

Ya se ha señalado en apartados anteriores que uno de los elementos fundamentales para entender la sociedad del espectáculo es el ocio, cuestión que ya aparece tanto en Adorno como en los primeros textos situacionistas. En el capitalismo tardío y la instauración del estado de bienestar, los trabajadores, en Occidente, obtuvieron una reducción de su jornada de trabajo, y con él un aumento del tiempo de ocio. Ya hemos visto que gracias a ello el modo en que la cultura de masas se desarrolla y se convierte en forma cultural hegemónica en los países occidentales. Con todo, para Debord, al igual que para Adorno, este proceso no supone un proceso de verdadera liberación.

Esta inactividad no está en ningún sentido liberada de la actividad productiva: depende de ella, constituye una sumisión atenta y estupefacta a las necesidades y resultados de la producción; es, en cuanto tal, un producto de su racionalidad. No puede haber libertad fuera de la actividad, y en el marco del espectáculo toda actividad está negada, exactamente igual que la actividad real ha sido enteramente absorbida por la obra de edificación global de ese resultado. De modo que la actual “liberación del trabajo”, el aumento del tiempo de ocio, no es en modo alguno una liberación en el trabajo, ni una liberación del mundo conformado por ese trabajo. La actividad enajenada en el trabajo no puede nunca recuperarse mediante la sumisión a los resultados de ese mismo trabajo alienado. [48]

Lo que el pensador francés viene a decir es que es imposible una liberación del tiempo de ocio sin una liberación del tiempo de trabajo. La reducción de la jornada laboral es insuficiente, de este modo, para que el trabajador sea dueño de su producción, y en consecuencia, el ocio, en tanto en cuanto consecuencia de esa misma lógica, también termina siendo un ámbito alienado. Una vez más vemos cómo frente a la tendencia a la separación y especialidad, Debord tiende a pensar y a interpretar en su conjunto, a ver los problemas como un sistema general, que no es otro que la propia sociedad del espectáculo.

Aunque penetra en primera instancia en el ocio, la industria cultural se introduce finalmente con su lógica en todo el sistema. Uno de los movimientos esenciales de la industria cultural es la banalización.

4) El movimiento de *banalización* que, bajo las brillantes diversiones del espectáculo, domina mundialmente la sociedad moderna, domina asimismo en cada uno de aquellos puntos en los cuales el consumo desarrollado de mercancías ha multiplicado aparentemente las funciones y objetos elegibles. [64]

Lo banal se convierte, así, uno de los valores fundamentales de la sociedad del espectáculo, valor que se verá ensalzado más tarde, como veremos, en ciertas teorías estéticas posmodernas.

1.2.3.6 La mercancía

Otro de los conceptos clásicos del marxismo que Debord reinterpreta es la mercancía y la teoría entorno a su fetichismo. Aunque ha habido discusión entre los estudiosos acerca de este concepto de Marx, en general, el fetichismo se define como la aparición de las relaciones sociales entre seres humanos como propiedades naturales de objetos. Así, en el caso particular del fetichismo de las mercancías, que es la forma más importante de fetichismo en la teoría marxista, es la asunción de que

las mercancías tienen valor en el mismo sentido de que tienen peso o color (Elster, 1991). El fetichismo de la mercancía sería algo así como la naturalización del valor económico de una mercancía. Algo suprasensible (el valor) aparece así como si fuera sensible. Según Debord, éste es el movimiento sobre el cual se sustenta el espectáculo.

36. El principio de fetichismo de la mercancía —la dominación de la sociedad a manos de “cosas suprasensibles a la par que sensibles”— se realiza absolutamente en el espectáculo, en el cual el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él, y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia. [52]

El espectáculo hace que la imagen de cualquier objeto aparezca como natural, de tal forma que finalmente se manifieste como más real incluso que el propio objeto. Lo importante, así, no es sólo que la imagen sustituya al objeto, sino que la imagen se muestre finalmente como objeto, es decir, como algo sensible. Como se ha subrayado al inicio de esta sección, el espectáculo no es un engaño, un doble falso de la realidad; en la sociedad del espectáculo, el espectáculo es lo más real existente.

La economía, desde un momento inicial donde la producción estaba sometida a la supervivencia, ha pasado a la creciente acumulación de capital y mercancías, hasta llegar a un exceso nunca antes visto. Así, la necesidad económica, base de las sociedades antiguas, pasa a convertirse en necesidad de un desarrollo económico infinito. El objetivo ya no es cubrir necesidades sino crecer. Este crecimiento lleva a tener que crear nuevas pseudonecesidades, pseudonecesidades sobre el que se sustenta el ocio y la industria cultural. Esta idea también aparecía en Adorno respecto a la industria cultural cuando decía que la reproducción técnica no sólo satisfacía necesidades básicas, sino que ella misma creaba nuevos deseos a través de su lógica. Así, ello transforma las condiciones de existencia de los seres humanos. La mercancía acaba por dominar totalmente la economía.

La economía en su totalidad se ha convertido, así, en aquello que la mercancía ya había demostrado ser en el curso de esta conquista: un proceso de desarrollo cuantitativo. Este incesante despliegue del poder económico bajo la forma de mercancía, que ha transformado el trabajo humano en trabajo-mercancía, en *trabajo asalariado*, conduce, por acumulación, a una abundancia en la cual la cuestión primordial de la supervivencia se encuentra obviamente resuelta, pero de tal manera que tiene que reproducirse constantemente: se plantea en cada ocasión en grado superior. El crecimiento económico libera a las sociedades de la presión natural exigida por la lucha inmediata por la supervivencia, pero estas sociedades no se liberan de su liberador. [53-54]

La satisfacción de las necesidades más básicas por medio de la acumulación tiene un precio a pagar que Debord representa elocuentemente con la necesidad de “liberar al liberador”. Y es que el proceso descrito produce que la lógica capitalista mande sobre toda la sociedad convirtiéndose a la vez en liberador (de las necesidades vitales más básicas) y opresor. De modo que ello no supone una liberación real de las vidas de los seres humanos; la alienación y la opresión siguen perfectamente vigentes. “La economía transforma el mundo, pero sólo lo transforma en un mundo económico. (...) La abundancia de mercancías, es decir, de relaciones mercantiles, no puede significar otra cosa que la *supervivencia ampliada*” [54]. Así, la mercancía, más allá de garantizar la supervivencia, ocupa toda la vida social, convirtiéndose, como ya se ha dicho, en el dueño de la economía. Este es el momento en que se entra en la sociedad del espectáculo. “El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la *ocupación total* de la vida social. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía, sino que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es su mundo” [55]. Todas las relaciones sociales, en la sociedad del espectáculo, se dan como relaciones mercantiles; el espectáculo hace que la lógica mercantil penetre y se haga dueño de todo el ámbito social. Y en tanto que sistema, este proceso está íntimamente relacionado con la escisión del individuo y su falta de poder sobre los medios de producción.

Todo el trabajo asalariado de una sociedad se convierte globalmente en la *mercancía total* cuyo ciclo ha de continuarse. Para que esto ocurra, hace falta que la mercancía total retorne fragmentariamente a un individuo fragmentado, absolutamente separado de las fuerzas productivas que funcionan en su conjunto. [55]

En el espectáculo se da un “humanismo de la mercancía” [56], en donde la mercancía también entra en la esfera del ocio y la humanidad. Con ello está ligado, evidentemente, el avance de la industria cultural. Este proceso lo define Debord como “perfecta negación del hombre” [56] el cual alcanza ya, como se ha señalado, a toda la existencia humana.

Otros conceptos fundamentales del marxismo relacionados con la mercancía son el valor de cambio y el valor de uso. Debord también ofrece una nueva interpretación de estos conceptos. Básicamente, lo que viene a decir es que el valor de cambio se ha adueñado de la economía, aunque en un principio era algo dependiente del valor de uso. En el fondo, ello sería espejo de lo que sucede entre el objeto y la imagen, cuando en el espectáculo el segundo pasa a dominar el primero.

46. El valor de cambio sólo pudo formarse por delegación del valor de uso, pero al haber derrotado a este último con sus propias armas, ha creado las condiciones para una dominación autónoma. Al haber conseguido

movilizar toda necesidad humana, y al haber obtenido el monopolio de su satisfacción, ha terminado erigiéndose en *rector del uso*. Todo uso posible se identifica así con el proceso de intercambio, y pone a aquél a su merced. El valor de cambio es un subalterno al servicio del valor de uso que ha terminado haciendo la guerra por cuenta propia. [57]

La sociedad del espectáculo es así una sociedad en donde el valor de cambio ha acabado por administrar el valor de uso. La evidencia de todo esto se puede observar a escala más pequeña en el hecho de cómo la economía especulativa ha terminado por dominar la economía real, cosa que también mencionará más explícitamente Jameson en sus últimos textos. Todos ellos son formas particulares de dominio del espectáculo sobre la realidad. “El consumidor real se transforma en consumidor de ilusiones. La mercancía es la ilusión efectivamente real, y el espectáculo es su manifestación general” [58].

Así, en la sociedad del espectáculo todo es móvil, se evidencia un constante movimiento de mercancías, y con él, de deseos. Es una especie de absolutismo del cambio.

71. Todo el espectáculo presenta como perpetuidad se basa en el cambio, y debe cambiar al mismo tiempo que cambia aquello en lo que se basa. El espectáculo es absolutamente dogmático, pero al mismo tiempo no puede desembocar en ningún dogma sólido. Para él, nada se detiene, tal es su estado natural; y, sin embargo, es también el estado más contrario a sus inclinaciones. [72]

Hay que decir que esta caracterización se referirá más bien al tipo de espectáculo que Debord llama difuso, como se verá un poco más adelante.

1.2.3.7 El sujeto

El sujeto, en sentido propio, para Debord, es aquel individuo que es consciente de su situación de opresión y lucha por revertirlo. Esta crítica se puede relacionar claramente con las reflexiones de Adorno entorno a la individualidad y pseudoindividualidad. “El sujeto sólo puede emerger de la sociedad, es decir, de la lucha que en ella tiene lugar. La posibilidad de su existencia depende de los resultados de la lucha de clases, que se revela como productora a la vez que producto de la fundación económica de la historia” [Debord, 2007, 60]. El sujeto quiere, pues, la abolición de las clases, es decir, que los trabajadores se hagan dueños de su actividad. El espectáculo sería justamente lo contrario, el dominio de la mercancía sobre el trabajador.

En este tema una cuestión de importancia es la cuestión de la “estrella del espectáculo” elemento central de la sociedad del espectáculo, que está íntimamente relacionada con la banalización.

60. La representación espectacular del hombre aglutina toda esta banalidad al concentrar en sí la imagen de un posible papel que desempeñar (la estrella). La condición de estrella del espectáculo es la especialización de la vivencia aparente, objeto de identificación con la vida aparente y sin profundidad que ha de compensar la fragmentación de las especializaciones productivas efectivamente experimentadas. [64]

Dichas estrellas funcionan, además, de manera global. La crítica adorniana a Hollywood y sus figuras (Pato Donald, Charlot...) vista unos apartados antes es extendida aquí a una crítica más general y específica, analizando las repercusiones culturales y sociales de dicha idea de estrella. Así, una vez más en la estela adorniana, Debord simboliza a la estrella como pseudoindividualidad y ejemplo máximo de representante de lo espectacular.

61. El representante del espectáculo unificado (la estrella del espectáculo) es lo contrario del individuo, el enemigo del individuo tanto para sí mismo como para los demás. Al desplazarse hacia el espectáculo como modelo de identificación, el individuo ha renunciado a toda cualidad autónoma para identificarse con la ley general de la obediencia al curso establecido de las cosas en cuanto tal. [65]

La estrella del espectáculo supone, así, uno de los dispositivos alienantes más importantes de la sociedad del espectáculo. El público proyecta en ella sus ilusiones de tal modo que queda inmerso totalmente en la lógica espectacular, neutralizando cualquier deseo de imputar dicha lógica. Las estrellas del espectáculo, aunque quizás estén representadas de mejor forma por los actores de Hollywood, no se limitan a ese ámbito; la clase política también está repleto de ellas. “Los personajes admirados, en quienes se personifica el sistema, son bien conocidos por no ser lo que son: se han convertido en grandes hombres a fuerza de descender por debajo del umbral de la más mínima vida intelectual, y ellos lo saben” [66].

La nueva situación socio-económica, y, en definitiva, la nueva forma de sociedad, repercute directamente en la cuestión del sujeto. El continuo cambio que impera (como ya se ha indicado antes) en esta sociedad, moldea necesariamente la hipótesis de un sujeto revolucionario.

El desarrollo de las fuerzas productivas ha hecho estallar las antiguas relaciones de producción, y todo lo estático se ha hecho añicos. Todo lo que era absoluto se ha tornado histórico. [75]

El *sujeto* de la historia sólo puede ser el existente humano que se autoproduce, haciéndose dueño y señor de su mundo, que es la historia, y sólo puede existir como *conciencia de su actividad*. [76]

Este sujeto, por tanto, sería algo así como lo otro del sujeto racional ilustrado, asociado a la racionalidad geométrica cartesiana, sobre la cual ya se ha dicho algo en anteriores capítulos, y el que no concibe la historia como un elemento a tener en cuenta para la liberación. Debord, sin embargo, en clara clave hegeliana, considera que la liberación social sólo puede venir dada por medio de la conciencia histórica del sujeto, y en ese sentido, se puede decir que no es posible establecer de antemano y absolutamente el tipo de comportamiento concreto del sujeto revolucionario. Y es que él también deberá amoldarse al curso del tiempo. Obsérvese que esta caracterización es harto similar a la concepción moderna del arte, según la cual, y como también se ha visto en el *Informe*, el arte debe buscar constantemente nuevas formas de oposición para, precisamente, salvar el problema de la cooptación. De ahí que la novedad, entendida siempre de forma radical y no como pseudonovedad, sea una pieza fundamental en la estética moderna. Todo ello es comprensible desde un contexto teórico dialéctico, contexto que comparte con los teóricos de Frankfurt.

Las luchas de clase de la dilatada *época revolucionaria* inaugurada por el ascenso de la burguesía se desarrollan, como si se tratase de una sola corriente, junto con el *pensamiento histórico* —dialéctico—, ese pensamiento que no se queda en la búsqueda del sentido de los entes, sino que se eleva hasta el conocimiento de la disolución de todo lo que es y que, en ese movimiento, disuelve toda separación. [76]

El pensamiento revolucionario es, por tanto, un pensamiento dialéctico, consciente de su historicidad. En ese sentido, no es casualidad que la gestación de la modernidad estética, que data alrededor del período del romanticismo de Jena, coincida también con la gestación del pensamiento dialéctico alemán. Y es que según lo visto hasta ahora, sin la conciencia histórica es impensable concebir la modernidad estética. No es casualidad, así, que sea justamente en ese momento cuando Deborah cite a Hegel. “76. Lo que Hegel *interpreta* no es ya el mundo, sino la transformación del mundo” [76]. Y el paso de Hegel al materialismo dialéctico lo representa de la siguiente forma.

78. El pensamiento histórico sólo puede salvarse como pensamiento práctico; y la práctica del proletariado como clase revolucionaria no puede ser sino la conciencia histórica que actúa sobre la totalidad de su mundo. Todas las corrientes teóricas del pensamiento obrero *revolucionario* proceden del enfrentamiento crítico con el pensamiento hegeliano, tanto en el caso de Marx como en los de Stirner o Bakunin [78]

A partir de Marx tendremos un conocimiento en movimiento, no contemplativo. “El proyecto de Marx es el proyecto de una historia consciente. El ciego desarrollo cuantitativo alcanzado por las fuerzas productivas en lo meramente económico

debe transformarse en apropiación cualitativa histórica” [79]. Como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, la abundancia de mercancías no garantiza, ni mucho menos, el advenimiento de una sociedad dueña de sí misma; el desarrollo económico ha de producirse acompañado por una conciencia histórica. Este punto, que puede resultar baladí, en realidad es importante subrayarlo ya que marca una posición esperanzadora respecto al cambio social de Debord, que más adelante quedará más diluida —en el propio Debord, y sobre todo, en ciertas formas posmodernas—. Pese a estar inmerso en un sistema tan integrado, con la cooptación con uno de los mecanismos más fuertes para impedir cualquier cambio real, uno de los objetivos primordiales de Debord todavía es buscar formas para subvertir el estado de las cosas. Junto a ello Debord elabora una crítica de la ciencia (79-86) que también es coincidente en gran parte con las críticas de los frankfurtianos a la misma cuestión, aunque sea esta cuestión algo que queda fuera de nuestro ámbito. Sin embargo, sí es interesante la crítica que realiza al socialismo utópico. Ellos habrían reducido la historia y habrían quedado subyugados por el pensamiento científico. Es una crítica que también aplica al propio Marx en su aspecto determinista-científico.

El advenimiento del sujeto de la historia siempre queda aplazado para más tarde, y la ciencia histórica por excelencia, la economía, tiende cada vez más a garantizar la necesidad de su propia negación en el futuro. Pero, de este modo, la práctica revolucionaria —única verdad de esa negación— se desplaza fuera del campo de visión de la teoría. Así, lo importante termina siendo estudiar con paciencia el desarrollo económico, admitiendo incluso el sufrimiento con hegeliana tranquilidad; por ello, en cuanto a sus resultados, no deja de ser “el cementerio de las buenas intenciones” [82]

Dicho científismo, que Debord interpreta como una herencia burguesa, provoca que, finalmente, el sujeto histórico siempre quede aplazado y en un segundo plano en favor del análisis económico de las “condiciones objetivas”. Con todo, considere que es más un problema del marxismo ortodoxo posterior que del propio Marx.

89. Aunque Marx, en un determinado período de su participación en las luchas del proletariado, esperase demasiado de las previsiones científicas, hasta el punto de que creó las bases intelectuales de las ilusiones economicistas posteriores, sabemos con certeza que él no sucumbió personalmente a tales ilusiones. [86]

Uno de los errores esenciales de la teoría revolucionaria del proletariado consistió, según Debord, en intentar repetir el mismo análisis de las revoluciones burguesas, sin darse cuenta que la evolución histórica requería nuevas formas de examinar la cuestión. De ahí proviene la idea de linealidad histórica y progreso de Marx. “El esquema lineal pierde de vista, sobre todo, que la burguesía es la única clase revo-

lucionaria que ha salido victoriosa, al mismo tiempo que es la única clase para la cual el desarrollo económico se ha convertido en causa y consecuencia de su dominio sobre la sociedad” [84]. Pero a partir de este diagnóstico, Debord propone alguna directriz en relación a cómo debe articularse el sujeto histórico.

90. La fusión del conocimiento y la acción ha de realizarse en la propia lucha histórica, de tal modo que la garantía de verdad de cada uno de los términos está depositada en el otro. La constitución de la clase proletaria como sujeto no es sino la organización de las luchas revolucionarias y la organización de la sociedad en el *momento revolucionario*: ahí es donde deben buscarse las *condiciones prácticas de la conciencia*, aquellas posiciones en las cuales la teoría de la praxis se confirma al convertirse en teoría práctica. [87]

Puede verse aquí ya que el texto está impregnado de la concepción revolucionaria de los situacionistas, sujeta a la lectura de las determinadas condiciones de un momento, y mucho más sujeta a la idea de espontaneidad que las nociones dirigistas y estratégicas del marxismo-leninismo por ejemplo³⁵.

El ejemplo que ofrece Debord como elemento revolucionario surgido en la práctica son los soviets, los cuales, como se sabe, no fueron ideados previamente por ningún estratega marxista sino que aparecieron en la propia lucha revolucionaria de la clase trabajadora. A esta reflexión acompaña una doble crítica al anarquismo y al marxismo ortodoxo. Al anarquismo le achaca demasiado apego a la conclusión, su abstracción de la lucha política, y así, su falta de conciencia histórica, la cual, como ya se ha dicho, es fundamental en el pensamiento dialéctico debordiano. De hecho, es esa misma conciencia la que le permite esta (auto)crítica de la herencia teórica revolucionaria.

El anarquismo se limita a repetir y a replantear en cada lucha su misma conclusión absoluta, pues esta conclusión primordial se identifica desde el principio con el resultado total de movimiento. (...) Esta concepción conserva la certeza de que las ideas han de convertirse en prácticas, que procede del terreno histórico del proletariado, pero abandona el terreno histórico al suponer que las formas adecuadas para la puesta en práctica de las ideas están ya descubiertas y son inmutables. [90]

En cuanto al marxismo ortodoxo de la II Internacional, Debord achaca al excesivo cientificismo que ya se ha mencionado así como su desdén por la práctica, su ingenua confianza en que los acontecimientos históricos vayan a suceder por

35 Ello nos podría llevar a rastrear las influencias que recibió Debord del marxismo, lo cual nos llevaría a precedentes como Rosa Luxemburgo, que no en vano se considera la fuente principal del comunismo consejista, vertiente marxista con la que explícitamente se identificaba más el situacionista francés. En todo caso, la genealogía marxista de las ideas debordianas es algo que queda fuera del ámbito de este trabajo.

sí solas siguiendo a una especie de lógica que pueda ser exactamente determinada.

95. El “marxismo ortodoxo” de la Segunda Internacional es la ideología científica de la revolución socialista, que identifica su verdad total con el proceso objetivo de la economía y con el progresivo reconocimiento de esta necesidad por parte de la clase obrera educada por sus organizaciones. Esta ideología reproduce aquella confianza en la demostración pedagógica que había caracterizado al socialismo utópico, pero la combina con una referencia contemplativa al curso de la historia. [92]

Nótese que lo que Debord imputa tanto al anarquismo como al marxismo ortodoxo es su falta de conciencia histórica, su excesivo hermetismo y su carencia dialéctica, cuestión que, como ya se ha ido diciendo, es uno de sus puntos fuertes de su teoría.

El germen de lo espectacular en el contexto de la clase obrera se sitúa, según Debord, en el momento histórico en que el bolchevismo triunfa en Rusia y la socialdemocracia hace lo propio en Europa occidental, y la forma en que aparece el espectáculo es mediante la oposición radical entre la representación obrera y la clase obrera.

Unos días antes de su destrucción, la corriente radical del proletariado alemán descubría el secreto de las nuevas condiciones creadas (...): la organización espectacular de la defensa del orden establecido, el imperio social de las apariencias, en el cual ya no podía plantearse ninguna “cuestión central” “abierta y honestamente”. En esta fase, la representación del proletariado revolucionario se convirtió al mismo tiempo en el principal factor y en el resultado central de la falsificación general de la sociedad. [96-97]

Luego de realizar una crítica de la burocracia, o capitalismo de Estado —para utilizar otro término análogo que emplea el propio Debord—, en que desencadenó la revolución bolchevique (97-103), se postula que tanto esto como el fascismo fueron las principales causas del aniquilamiento del movimiento obrero revolucionario.

Pero volviendo al problema del sujeto revolucionario en el contexto espectacular, es decir, al problema de la actualidad del proletariado, Debord lo presenta en crisis, pero no eliminado.

114. En este desarrollo complejo y terrible, que ha llevado la época de las luchas de clases a unas condiciones nuevas, el proletariado de los países industrializados ha perdido completamente la positividad de su perspectiva autónoma y, en última instancia, sus ilusiones, pero no su razón de ser.

No ha sido eliminado. Sigue existiendo, irreductiblemente, bajo la alienación intensificada del capitalismo moderno. [111]

Lo que Debord viene a decir es que la alienación generada por el espectáculo es la más compleja y completa jamás conocida, y de ahí la desactivación del movimiento obrero revolucionario. Por ello, el proletariado, aunque existente, es menos visible y evidente que nunca. No en vano, su conciencia en cuanto clase es cada vez más menor, lo cual está directamente relacionado con la separación, y en última instancia, la alienación, evidentemente. Sin embargo, lejos de caer en un completo derrotismo —al cual se acercará más en su *Comentarios*— vaticina una inminente revuelta debido a la crisis en el que ha entrado, a su vez, la abundancia capitalista.

115. De los nuevos signos de negación que, incomprensidos y falsificados por la instalación espectacular, se multiplican en los países económicamente más avanzados, es posible extraer ya la conclusión de que se ha inaugurado una nueva época: tras la primera tentativa de subversión obrera, *ahora es la abundancia capitalista la que ha fracasado*. Cuando las luchas antisindicales de los obreros occidentales son reprimidas ante todo por los sindicatos, y cuando los movimientos de rebeldía de la juventud expresan una nueva protesta informe, que implica sin embargo un rechazo inmediato de la vieja política especializada, del arte y de la vida cotidiana, nos encontramos en ambos casos con una nueva lucha espontánea que comienza bajo una apariencia criminal. Son los signos que anuncian un segundo asalto proletario contra la sociedad de clases. [112]

Leído retrospectivamente, es difícil no leer este punto fundamental como profecía de lo que ocurriría un año después con el Mayo del 68. Con todo, la referencia concreta realizada por Debord en este contexto corresponde a los Consejos obreros, los cuales fueron, como ya se ha mencionado, elemento central del comunismo consejista de Anton Pannekoek, Paul Mattick, etc. La dificultad establecida en la sociedad del espectáculo para la formación de un movimiento realmente revolucionario, es decir, de un movimiento realmente subversivo no cooptado, lo explica sucintamente en el párrafo 121.

121. La organización revolucionaria no puede ser más que la crítica unitaria de la sociedad, es decir, una crítica que no pacta con ninguna forma de poder separado, en ningún lugar del mundo, y una crítica que se pronuncia globalmente contra todos los aspectos de la vida social alienada. En la lucha de la organización revolucionaria contra la sociedad de clases, las armas no son otra cosa que la esencia de los propios combatientes: la organización revolucionaria no puede reproducir en su seno las condiciones de escisión y de jerarquía propias de la sociedad dominante. Debe luchar permanentemente contra su deformación por parte del espectáculo imperante. El único límite para participar en la democracia total de la organiza-

ción revolucionaria es el reconocimiento de la auto-apropiación efectiva, por todos sus miembros, de la coherencia de su crítica, coherencia que se debe probarse en la teoría crítica propiamente dicha y en la relación de ésta con la actividad práctica. [115]

Este párrafo condensa muchos de los puntos esenciales de la teoría debordiana. La crítica de la separación y la necesidad de un análisis unitario es el primero de ellos. Además, el necesario aspecto global de la crítica —y de la acción— es otro de los aspectos primordiales. Pero junto a ello, se observa necesario escapar de la propia dinámica del poder dominante, es decir, del espectáculo, o dicho de otra forma, la necesidad de escapar de la cooptación, en la medida en que cayéndose en ella no se hace sino reproducir el poder separado. De modo que la permanente autocrítica —y adaptación— de cualquier movimiento revolucionario es imprescindible además de ser el elemento de dificultad más importante en el contexto espectacular totalizador.

1.2.3.8 El tiempo

Ya se ha indicado que el problema del tiempo, la conciencia histórica, la historicidad y, en definitiva, el modo de pensar dialéctico, son elementos fundamentales en Debord. La propia crítica que realiza a la ortodoxia marxista está fundamentada en ello, cosa que ya existe en gran medida en el propio Marx por otro lado, como nos lo recuerda en el párrafo 125.

125. El hombre, “el ser negativo que sólo es en la medida en que suprime el Ser”, es idéntico al tiempo. La apropiación de su misma naturaleza por parte del hombre es a la vez su conquista del conjunto del universo. “La historia misma es una parte real de la historia natural, de la transformación de la naturaleza en humanidad” (Marx). [117]

Aquí vemos cómo naturaleza y tiempo van estrechamente unidos. Por tanto, la conciencia histórica, la conciencia del ser humano de su temporalidad, es esencial en su formación como sujeto, es decir, como sujeto que sea consciente de su condición de oprimido y lucha por subvertirlo. Para Debord, así, es inconcebible una naturaleza humana desprovista de tiempo, de historia.

Luego de realizar una historia de la concepción del tiempo (117-133), Debord entra a analizar el tiempo del capitalismo tardío. Para él, el tiempo de la economía burguesa es el “tiempo histórico profundo”.

Mientras la producción agraria siguió siendo el trabajo primario, el tiempo cíclico, que seguía presente en el fondo de la sociedad, alimentaba las fuerzas concertadas de la tradición, que intentaban frenar el movimiento.

Pero el tiempo irreversible de la economía burguesa extirpó en todo el mundo estas resistencias. La historia, que hasta entonces se había presentado como un movimiento exclusivo de los individuos de la clase dominante, y que por tanto se había escrito como historia de los grandes acontecimientos, se comprende a partir de este momento como el *movimiento general*. [130]

Debord señala que con este tiempo se descubre el inconsciente de la historia, aquella que ha quedado oculta durante largos años bajo la historia tradicional. Además, el tiempo de la burguesía es, asimismo, el tiempo de las cosas, de las mercancías que se suceden unas a otras. “El principal producto que el desarrollo económico ha logrado extraer de la escasez suntuosa y llevar al consumo generalizado es, pues, la historia, pero únicamente como historia del movimiento abstracto de las cosas, que domina todo uso cualitativo de la vida” [130]. De modo que no estamos ante una consciencia histórica como tal; más se podría hablar, otra vez, de una pseudohistoria, una historia supeditada a los intereses económicos de la clase dominante. Por eso es necesaria también “una nueva clase de vida histórica”.

Al reivindicar *vivir* el tiempo histórico que fabrica, el proletariado encuentra el centro insoslayable de su proyecto revolucionario; y cada una de sus tentativas de ejecución de este proyecto, hasta ahora abortadas, marca un posible punto de partida para una nueva clase de vida histórica. [131]

De forma que el problema del tiempo no es sólo parte del problema de lucha revolucionaria sino que es algo que se encuentra en su mismo centro.

Un concepto clave para entender la concepción burguesa del tiempo es el de “historia universal”. Mediante él se da una unificación mundial de la historia, la cual va de la mano, obviamente, de la mundialización del espectáculo. “El tiempo irreversible unificado es el del *mercado mundial* y, consecuentemente, el del espectáculo mundial” [132]. No obstante, todo ello supone “el rechazo intrahistórico de la historia” [132].

El tiempo espectacular se materializa básicamente mediante dos formas: como tiempo de consumo de imágenes y como imagen del consumo del tiempo. La primera tendría como máximo ejemplo la televisión y la segunda, por su parte, el ocio y las vacaciones, los cuales son esenciales, como ya se ha indicado, en la formación de la sociedad del espectáculo. Todo ello imposibilita una vida real, en la medida en que está mediatizada por el tiempo espectacular y, finalmente, por el espectáculo en general. Y ahí también se introduce la cooptación.

Incluso en estos momentos reservados para la vida, lo que se reproduce y se ofrece a la vista no es más que el espectáculo, que alcanza así un grado

más intenso. Lo que se representa como la vida real se revela simplemente como la vida más *realmente espectacular*. [136]

Esta situación se representa bien a través de una de las numerosas sentencias en forma de aforismo que lanza a lo largo del libro el pensador francés: “La realidad del tiempo ha sido sustituida por la *publicidad* del tiempo” [137].

Por eso, igual que la individualidad espectacular es falsa individualidad o la novedad espectacular falsa novedad, con el tiempo ocurre lo propio. “158. El espectáculo, como organización social establecida de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia erigido sobre la base del propio tiempo histórico, es la falsa conciencia del tiempo” [138]. Las cuestiones entorno al tiempo serán fundamentales también en la dialéctica entre la modernidad y la posmodernidad, y serán analizados especialmente por medio de las reflexiones de Huyssen, como veremos en el último bloque. Por último Debord no deja de presentar el tiempo de una utópica sociedad sin clases, que lo forma de modo un tanto peculiar.

El proyecto revolucionario de una sociedad sin clases, de una vida histórica generalizada, es el proyecto de una debilitación de la medida social del tiempo en beneficio de un modelo lúdico de tiempo irreversible individual y grupal, modelo en el cual están presentes, simultáneamente, *tiempos independientes federados*. [140]

1.2.3.9 El espacio

Junto al tiempo, el espacio es otro de los conceptos que queda transformado en el espectáculo. Ya se ha indicado que la sociedad del espectáculo podría entenderse como uno de los precedentes para explicar el sistema político-social mundial desde un punto de vista global, y en ese sentido, este aspecto no hace sino incidir en esta cuestión. Debord parte de la idea de que la producción capitalista ha unificado también el espacio, expandiendo la banalización tanto extensiva como intensivamente. Todo ello, produce, evidentemente, una homogeneización, cuestión que aparece también de forma explícita, recordemos, al inicio del artículo sobre la industria cultural de Adorno. “166. Desde ese momento, el espacio libre de la mercancía se modifica y se reconstruye a cada instante, para hacerse cada vez más idéntico a sí mismo, para alcanzar más perfectamente su monotonía inmóvil” [Debord, 2007, 144]. Para lograr todo ello el capital debe superar ciertas barreras.

La acumulación de mercancías producidas en serie para el espacio abstracto del mercado no solamente tuvo que vencer todas las barreras legales y

regionales, así como todas las restricciones corporativas medievales que defendían la *calidad* de la producción artesanal, sino que también tuvo que disolver las cualidades y la autonomía de los lugares. [143]

La tan cacareada cuestión de la eliminación de las fronteras para la formación de un mercado mundial ya aparece aquí, como vemos, como una cuestión elemental para entender la dimensión de la sociedad del espectáculo. La crisis del trabajo artesanal en pos de la producción industrial en masa y la pérdida de autonomía de entidades políticas nacionales³⁶ en favor de organizaciones supranacionales aparecen también como efectos colaterales. Con él está relacionada otra cuestión que ha sido ampliamente mencionada y desarrollada en las últimas décadas pero que ya en Debord aparece de forma clara, a saber, la supeditación de la libre circulación de personas a la libre circulación de mercancías, y con él, una vez más, el problema del turismo, el cual representa, como sabemos, una de las industrias más potentes del capitalismo tardío. “168. Al ser un subproducto de la circulación de mercancías, la circulación humana considerada como consumo, el turismo, remite fundamentalmente al ocio que consiste en visitar aquello que se ha vuelto banal” [144]. Y este proceso también afecta al urbanismo, problema que ya se analizaba en el *Informe* e incluso por Adorno. Sin embargo, aquí se ve enmarcado en una teoría más elaborada, la teoría de la sociedad del espectáculo, y por tanto, relacionado con sus elementos más importantes. Es por eso que se juzga al urbanismo como ámbito *par excellence* de la separación.

171. Aunque todas las fuerzas técnicas de la economía capitalista deben interpretarse como fuerzas de separación, en el caso del urbanismo encontramos el material básico general: el ordenamiento del suelo que conviene a su despliegue, es decir, la técnica misma *de la separación*. [145]

Una separación que es acorde a la separación en otros entornos como la clase trabajadora.

172. El urbanismo es la realización moderna de la tarea ininterrumpida que salvaguarda el poder de clase: el mantenimiento de la atomización de los trabajadores, que las condiciones urbanas de producción habían reunido peligrosamente. La lucha constante que se ha tenido que librar contra todas las facetas de esta posibilidad de encuentro y reunión ha hallado en el urbanismo su terreno privilegiado. [146]

Aquí podría mencionarse el plan urbanístico del Barón de Haussmann, que estaba destinada, en parte, a dificultar cualquier revuelta popular por medio de amplias avenidas que impedían la colocación, por ejemplo, de barricadas, y facilitaba el

36 Esta cuestión será desarrollada minuciosamente por Hardt y Negri en *Imperio*. Barcelona, Paidós, 2005.

trabajo de la policía. Pero al margen de ello, Debord habla de la desaparición de la calle y el progresivo aislamiento de la sociedad tanto de los trabajadores como de las células familiares.

Así, la lucha por un espacio vivible va a la par de la lucha por una historia en sentido propio. “178. La historia, que amenaza a este mundo crepuscular, es asimismo la fuerza que puede someter el espacio al tiempo de la vida” [150]. Y por ello, se postula, como ya lo hizo con el tiempo, un nuevo modo de concebir el espacio acorde con la lucha revolucionaria.

179. La más grande idea revolucionaria acerca del urbanismo no es urbanística, ni tecnológica, ni estética: es la decisión de reconstruir íntegramente el territorio de acuerdo con las necesidades del poder de los Consejos de Trabajadores, de la *dictadura antiestatal* del proletariado, del diálogo ejecutivo. [150]

Generalmente las reflexiones sobre el tiempo y el espacio suelen ir de la mano y Debord no es una excepción. Además, son especialmente interesantes sus ideas en el camino que se está trazando en este trabajo debido a que en la posmodernidad, de la mano de Jameson, es un punto central su modelo de pensamiento entorno a estas dos nociones metafísicas fundamentales.

1.2.3.10 La cooptación

Como se ve, todo el sistema del espectáculo está gobernado por la dinámica de la cooptación, por esa fuerza absoluta integradora que se ejerce sobre todos los elementos, aún pretendidamente subversivos, que emergen. Con todo, la *SE* tiene pasajes en donde analiza el problema de forma más explícita.

55. Lo que se despliega como contradicción oficial (pero que pertenece de hecho a la unidad real) es una lucha entre los poderes que se han constituido para gestionar el mismo sistema socio-económico, y ello tanto a escala mundial como en el interior de cada nación. [62]

Las contradicciones que aparecen en el espectáculo, las supuestas fuerzas opuestas, no son en realidad tales para Debord. La lucha se centra en tratar de dirigir el sistema más que en tratar de subvertirlo; en ese sentido, para utilizar una terminología de Baudrillard que aparecerá más adelante, se puede decir que tanto las luchas políticas como el arte opositor en la sociedad del espectáculo son un simulacro. Sin embargo, la cita anterior va más allá de una formulación general. En él se indica que la aparente contradicción de la época, es decir, la contradicción bloque capitalista / bloque comunista es también una falsa contradicción. Como ya se ha señalado, en el pensamiento del situacionista, el bloque soviético participa igual

que el bloque capitalista en este sistema. “El espectáculo propio del poder burocrático detentado por algunos países industrializados forma parte, en sentido estricto, del espectáculo total, a modo de seudonegación general y de refuerzo” [63]. Cuando habla del poder burocrático habla de la URSS, evidentemente, que representa para él una falsa negación al capitalismo. Debido a ello, hace más por reforzar el poder espectacular capitalista que por negarlo; es parte integradora del sistema y uno de los obstáculos más importantes para subversión en la medida en que aparece publicitado como oposición.

Más adelante, Debord realizará una distinción importante en su teoría, presentando dos formas distintas de espectáculo: por un lado estaría el espectáculo concentrado, y por otro, el espectáculo difuso. “El espectáculo existe de una forma *concentrada* o en una forma *difusa*, de acuerdo con las necesidades del estado peculiar de escasez que él mismo desmiente tanto como mantiene” [67]. Ambas formas corresponden a cada uno de los dos bloques geopolíticos de la época. “64. Lo espectacular concentrado pertenece esencialmente al capitalismo burocrático, aunque puede importarse, como técnica de poder estatal, a economías mixtas más retrasadas o, en ciertos momentos críticos, al capitalismo más avanzado” [67]. La concentración del espectáculo en el bloque comunista se manifiesta, por un lado, en el poder burocrático, en donde el poder se sedimenta en la casta burocrática, y sólo es posible acceder a él mediante su mediación. Asimismo, la mercancía también aparece concentrada en “el trabajo social total” [67] que se ejerce además mediante una permanente violencia. Por último, la concentración en un sólo individuo-héroe en el cual proyectarse (China-Mao, por ejemplo) es también una característica de dicha forma de espectáculo. Aquí se puede observar, por otro lado, el desencanto de Debord en relación a la revolución cultural China, sobre la que, como ya hemos visto, tenía grandes esperanzas en la época que escribió el *Informe*. No en vano, situaba entonces las luchas coloniales casi como las únicas formas de lucha reales; sin embargo, en *SE* ni en *Comentarios* todas las referencias efectuadas sobre la cuestión van en sentido contrario, como veremos unas líneas más adelante.

El espectáculo difuso corresponde, por otro lado, al capitalismo avanzado. “65. Lo espectacular difuso acompaña siempre a la abundancia de mercancías, es decir, al desarrollo imperdurable del capitalismo moderno” [68]. El espectáculo se ejerce allí a través de las múltiples mercancías mencionadas anteriormente y su fuerza alienante sobre los consumidores.

De ahí la posición marxista heterodoxa en la que se sitúa Debord (junto a los situacionistas y otros grupos mencionados como *Socialismo o barbarie*). Ya se vio que

en el *Informe* se situaba también fuera de ambos bloques, pero lo que allí era una imputación más bien de tipo cultural, aquí, con la teoría del espectáculo ya desarrollado, la crítica se refiere a todo el sistema socio-económico en su conjunto.

56. Las falsas luchas espectaculares de las formas rivales del poder separado son también reales, en la medida en que traducen el desarrollo desigual y conflictivo del sistema, los intereses relativamente contradictorios de las clases o de las subdivisiones de clases reconocidas por el sistema, y en la medida en que definen su propia participación en el poder. [62]

Conviene recordar que en este contexto espectacular no es sinónimo de irreal —más ven al contrario— y que, por ello, estas luchas situadas dentro del sistema también son efectivos. Pero lo que aquí es importante subrayar es que aún las periferias del sistema, las regiones menos sujetos al espectáculo, aparentemente también son sus impulsoras.

En el espectáculo, esta diversidad [de países, de modos de producción] puede manifestarse, de acuerdo con criterios muy diferentes, a modo de formas de sociedad absolutamente distintas. Pero, conforme con su realidad efectiva de sectores parciales, la verdad de su parcialidad reside en el sistema universal que los contiene, es decir, en el movimiento único que ha convertido el planeta en su territorio: el capitalismo. [62]

Así, otra de los problemas políticos principales de la época, a saber, el (neo)colonialismo también es interpretado por Debord en términos espectaculares, cuestión que lo diferencia del *Informe*, como ya se ha visto. De manera que los procesos revolucionarios asociados a este problema, y que conformaban las esperanzas de parte de la izquierda occidental revolucionaria, también quedan matizados. “57. La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina *como sociedad del espectáculo*” [63]. Ello implica que los procesos revolucionarios mencionados, aunque aparentemente tengan un poder mucho más sólido y determinado contra el que luchar —las correspondientes tiranías, ya sean directamente controlados por la metrópoli o no—, no dejan de tener que llevar a cabo su acción en un contexto espectacular, lo cual conlleva también la amenaza de la cooptación. En ese sentido, en tanto que la sociedad espectacular tiene un comportamiento global³⁷ —como ya ha mencionado antes en relación a la dimensión mundial de la división del trabajo—, cualquier tentativa revolucionaria, ya sea en los países occidentales o ya sea en los países colonizados, tendrá que hacer frente al espectáculo y a la cooptación.

37 Es cierto que las teorías sobre la globalización no surgirán hasta unos años más tarde, hasta los años 90 más o menos, pero qué duda cabe que la sociedad del espectáculo es una forma precursora de estas teorías -y aún antes de la caída del Muro de Berlín- en tanto en cuanto entiende el sistema socio-económico como un sistema mundial.

Una buena forma de representar la cooptación se encuentra en el párrafo 59.

La rebelión meramente espectacular puede, así, coexistir con la beata aceptación de lo establecido, también como si se tratase de lo mismo: así se pone de manifiesto el hecho de que la propia insatisfacción se ha convertido en mercancía desde el momento en que la abundancia económica se ha vuelto capaz de ampliar su producción hasta el tratamiento de esa materia prima. [64]

La rebelión como garante del sistema, la subversión como pilar de lo instaurado define, de este modo, tanto la sociedad espectacular en sí como la cooptación. Al igual que la monopolización de la insatisfacción por parte del sistema.

1.2.3.11 Arte y cultura

Pero lo que más directamente incumbe a este trabajo es el modo en que afecta el sistema espectacular detallado en estas páginas en el ámbito artístico-cultural. La dinámica entre la autonomía del arte y el problema de su relación con la realidad, el cual se ha desarrollado en el primer bloque por medio de Adorno y Bürger fundamentalmente, está condensada en una escueta cita: “La cultura es el lugar de la búsqueda de la unidad perdida. En esta búsqueda de la unidad, la cultura, como esfera separada, está obligada a autoaniquilarse” [152]. Ya analizaba Bürger cómo el arte obtuvo la autonomía con el ascenso de la burguesía en contraste con el sistema de mecenazgo previo, pero cómo la vanguardia intentaba justamente superar esa separación, convirtiendo el arte en vida. El propio Debord dirá algo muy parecido más adelante.

El arte, (...) en cuanto se constituyó como arte independiente en sentido moderno, separándose de su primitivo sentido religioso y convirtiéndose en producción individual de obras separadas, conoció, como caso particular, el movimiento que domina la historia del conjunto de la cultura separada. Su afirmación independiente es el comienzo de su disolución. [154]

De ahí que la cultura tenga tendencia a autoaniquilarse. Todo ello tiene relación también con la cuestión de la novedad, ya que la novedad tiende justamente a destruir el pasado, en cuanto está ya cooptado y trata, así, abrir nuevas brechas.

181. La lucha entre tradición e innovación, que es el principio interno de desarrollo de la cultura en las sociedades históricas, sólo puede continuar merced a la permanente victoria de la innovación. Sin embargo, la innovación cultural depende únicamente del movimiento histórico total que, al cobrar conciencia de su totalidad, tiende a superar sus propios presupuestos culturales y se orienta hacia la supresión de toda separación. [152]

La innovación queda otra vez como motor de la cultura, precisamente para superar la cooptación y la tendencia a la neutralización del arte de la tradición. Por eso caracteriza el arte moderno como el arte de lo efímero, el “*arte del cambio*” [155]. No obstante, de la misma forma que Adorno ya advertía del peligro de una pseudonovedad, Debord señala que la tarea de la innovación es una tarea de una complejidad tremenda, que debe enlazarse con el movimiento histórico total y estar preparado para su propia eliminación, como ocurre siguiendo al paradigma vanguardista en el cual Debord se inscribe sin ningún tipo de duda. Referido a este problema, se encuentra otra cita que se puede emparentar con el célebre comienzo de la *TE*: “Allí donde ninguna regla de conducta puede mantenerse establemente, cada resultado de la cultura implica un progreso hacia su disolución” [152-153]. En un contexto en donde ya no funcionan las prescriptivas (neo)clásicas y en donde cualquier regla es, por tanto, provisional, en un contexto, en definitiva, en donde todo aparece de forma caótica —para decirlo adornianamente—, el arte se encuentra al borde de su aniquilación. No es ésta, por nuestra parte, una interpretación interesada de la historia del arte, sino la línea que traza el propio líder situacionista. Él sitúa en el Barroco el germen de esta concepción moderna del arte, que ya se explicita en el Romanticismo y llega hasta la segunda mitad del siglo XX.

La importancia, a veces excesiva, que el concepto de lo barroco ha adquirido en la discusión estética contemporánea, indica la conciencia de la imposibilidad de todo clasicismo artístico: los esfuerzos por lograr un clasicismo o un neoclasicismo normativo, desde hace tres siglos, no han sido más que construcciones efímeras y sofisticadas expresadas en el lenguaje externo del Estado, de la monarquía absoluta o de la burguesía revolucionaria travestida con ropajes romanos. Del romanticismo al cubismo, asistimos a un arte de la negación cada vez más individualizado, que se renueva perpetuamente hasta la fragmentación y la completa aniquilación de la esfera artística, que ha seguido el trayecto global del Barroco. [156]

Este párrafo sería un perfecto compendio de una concepción modernista-vanguardista del arte y ejemplo de cómo lee esta tradición la historia del arte. Pero no se debe olvidar que el peligro de la aniquilación del arte, como ya se ha explicado a través de Zamora y su lectura de Beckett, en el caso del modernismo, es un peligro productivo, creativo. La innovación se sitúa en esa estrecha linde de la creación y destrucción, arte y no-arte. De ahí que el arte moderno esté en permanente crisis, como también se evidencia en el texto de Debord.

190. El arte de la época de su disolución, en cuanto movimiento negativo que persigue la superación del arte en una sociedad histórica en la cual la historia no ha llegado aún a ser totalmente vivida, es un cambio y, al mismo tiempo, la expresión más pura de la imposibilidad del cambio. Cuanto más elevadas son sus exigencias, más lejos se sitúa de su verdadera rea-

lización. Es un arte forzosamente de vanguardia, un arte que no es. Su vanguardia sería su desaparición. [157]

Todas estas líneas argumentativas ya deberían sonar muy familiares ya que están en perfecta consonancia con la concepción del arte explicada en el primer bloque. No en vano, según lo ya visto, esta última cita bien podría ser firmada por un Bürger por ejemplo. Como él —y como Huyssen, como veremos— considera que hay una ruptura fundamental entre el arte moderno y la vanguardia, una lectura que ya se sugería en el *Informe*, como se ha visto. “191. El dadaísmo y el surrealismo son las dos corrientes que señalan el fin del arte moderno” [157]. De hecho, el situacionismo vendría a superar las contradicciones y debilidades de estos movimientos.

El dadaísmo quiso *suprimir el arte sin realizarlo*, el surrealismo *realizar el arte sin suprimirlo*. La posición crítica elaborada luego por los situacionistas puso de manifiesto que la supresión y la realización del arte son dos aspectos inseparables de una misma *superación del arte*. [158]

Aquí se ve explicitado otra vez la profunda concepción dialéctica que tiene el pensador francés, de tal modo que imposibilita un cierre en falso de la historia del arte. Esta idea simultánea de supresión y realización será importante más tarde para rebatir algunas ideas tópicas de la posmodernidad. Y es que Debord tiene también una propia forma de ver y caracterizar los problemas, siempre teniendo muy presente uno de sus quebraderos de cabeza más importantes, a saber, la cooptación. En ese sentido, es interesante el párrafo 184, en donde se postulan dos posibles fines de la cultura —moderna, se entiende— y es esencial para entender lo que viene después en el mundo del arte y la cultura.

184. El fin de la historia de la cultura se manifiesta de dos maneras contrarias: en el proyecto de su superación en la historia total, y en la organización de su perpetuación como objeto muerto de contemplación espectacular. La suerte del primero de estos movimientos está ligada a la crítica social, la del otro a la defensa del poder de clase. [153]

La primera forma de manifestación es la vanguardia, es decir, el fin como superación. La segunda corresponde a la industria cultural, el fin como cooptación. De modo que la cultura acaba o bien superándose a sí misma, lo cual llevaría a una especie de continuación, o bien a la proliferación de un pseudoarte espectacular. Esta cuestión será analizada a continuación en el apartado sobre la posmodernidad y el problema del fin del arte. La (inevitable) descomposición del arte moderno, lleva, por otro lado, una pérdida del lenguaje de la comunicación. Esto ya se ha analizado suficientemente de la mano de Adorno y Beckett. Lo que Debord añade es que debe recuperarse un lenguaje común, pero un lenguaje radicalmente dife-

rente a los viejos sentidos inmutables y seguros. Este lenguaje debe buscarse, una vez más siguiendo al proyecto vanguardista, en la praxis, en la vida.

Tal lenguaje común debe recuperarse, pero no en la conclusión unilateral que, como sucedía en el arte de la sociedad histórica, *llegaba siempre demasiado tarde*, y que hablaba a los otros de algo vivido sin que hubiese un diálogo real, admitiendo su falta de vida; debe recuperarse en la praxis, que ha de reunir en sí misma la actividad directa y su lenguaje. Se trata de alcanzar la efectiva posesión de la comunidad de diálogo y del juego temporal que la obra poético-artística sólo *representaba*. [155]

Este punto nos recuerda la vertiente utópica de Debord, ya que, a pesar de constatar la sofisticación y complejidad de la sociedad del espectáculo, todavía existen formas positivas de voltearlo. No en vano, en la última parte de *SE* es cada vez más palpable este lado transformador positivo que a menudo se olvida presentando al pensador francés como un pensador absolutamente nihilista.

Y es que la otra vertiente de la cultura, la que se hace cada vez más dominante, la cultura espectacular que tiene su base en la industria cultural, va en una línea totalmente opuesta a la tradición que va del Barroco al Situacionismo. Esta cultura, con su capacidad de cooptación, tiende a fosilizar y museificar el arte del pasado así como repetir incansablemente viejas formas artísticas.

192. El consumo espectacular, que conserva la vieja cultura como en hibernación, incluyendo la repetición desgastada de sus manifestaciones negativas, se ha convertido explícitamente, en la esfera cultural, en lo que ya era implícitamente en su totalidad: la *comunicación de lo incommunicable*. Encontramos ahí la más extrema destrucción del lenguaje, plenamente reconocida como un valor oficialmente positivo, pues se trata de operar una reconciliación con el estado de las cosas dominante. [158]

Según Debord, la destrucción real del lenguaje es creada, más que el arte moderno en sí, por la cultura espectacular. Bajo un lenguaje aparentemente positivo y reconciliador, no reconcilia sino el estatus quo, o para decirlo adornianamente, el mundo administrado. De ahí que en el fondo no haga sino unir esfuerzos en favor de la perpetuación del sistema, rechazando cualquier forma crítica. Y es que, como ya hemos visto, el lenguaje común por el que aspira Debord es un lenguaje que acompañaría justamente a la subversión, a la transformación. Esta cultura espectacular tiene como objetivo, en definitiva, la alienación de la clase trabajadora.

Ello es reflejo, en el plano de la seudocultura espectacular, del proyecto general del capitalismo avanzado, que se orienta hacia el establecimiento del trabajador aislado como “persona bien integrada en un grupo” (...) En todas partes se trata de un mismo proyecto de *reestructuración sin comunidad*. [159]

La integración que ofrece la cultura espectacular es, pues, una falsa integración. Frente a este fenómeno, Debord denuncia que existen dos grandes vertientes críticas para abordar el problema, pero que ambas son sumisas a la sociedad del espectáculo. Por un lado, “*la crítica espectacular del espectáculo*” y por otro, “*la apología del espectáculo*” [161]. De forma que muchas de las críticas realizadas al espectáculo fallan en abordar el problema desde su raíz, y en tanto en cuanto utilizan las herramientas de la separación para su crítica, quedan rápidamente cooptados. Pone como ejemplo la sociología estadounidense, que sólo llega a “atacar las consecuencias externas del sistema” [161].

Pero, ante este panorama tan complejo y sofisticado una de las preguntas es cómo es posible superar este estado de las cosas, cómo subvertir la sociedad del espectáculo. Ya venía señalando algunos puntos, pero al final del libro Debord ofrece algunas pautas generales de interés. En primer lugar, advierte del peligro de cooptación de la propia teoría del espectáculo, de su posible banalización. Visto retrospectivamente, sería de interés evaluar hasta qué punto sucedió esto históricamente.

203. No cabe duda de que el propio concepto crítico de espectáculo puede también vulgarizarse y convertirse en parte de esas fórmulas huecas de la retórica socio-política, así como ser utilizado de forma abstracta para explicar y denunciar cualquier cosa, poniéndose así al servicio de la defensa del sistema espectacular. [165]

Por ello ve necesaria una fuerza práctica que englobe la teoría.

Para destruir efectivamente el espectáculo hacen falta hombres que pongan en práctica una fuerza operativa. La teoría crítica del espectáculo no será verdadera más que si se unifica con la corriente práctica de negación de la sociedad, y esta negación (al servicio de la lucha de clases revolucionaria) tomará consciencia de sí misma cuando desarrolle la crítica del espectáculo, que es la teoría de sus condiciones reales, de las condiciones prácticas de la actual opresión, y que se desvela parcialmente el secreto de lo que podría llegar a ser. [165]

Ello plantea el problema de la teoría y la práctica, cuestión clásica de cualquier teoría revolucionaria. Debord lo resuelve negando la distinción, en una estrategia que bien puede recordar a la empleada por Adorno para superar la distinción entre forma y contenido, que ya se ha desarrollado en el primer bloque. “La distinción entre lucha teórica y lucha práctica es artificial, dado que, sobre la base aquí definida, tanto la constitución como la comunicación de tal teoría no puede siquiera concebirse sin una *práctica rigurosa*” [165]. No en vano, el propio Debord también menciona, y además en este contexto, la cuestión de la forma y el contenido, aunque no de forma tan explícita como el filósofo alemán.

204. La teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje, que es el lenguaje de la contradicción; una contradicción que ha de ser una dialéctica en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. No es un “grado cero de la escritura” sino lo contrario. No es la negación del estilo, sino el estilo de la negación. [204]

Se podría aventurar a decir que este párrafo bien podría ser suscrito, casi palabra por palabra y con el mismo estilo, por Adorno. Y es que, como se ha visto en el primer bloque, contradicción, dialéctica y negación son tres de los elementos fundamentales de la teoría estética adorniana. No en vano, la adscripción de Debord en la tradición dialéctica sale una vez más a relucir. “Expresada en su propio estilo, la exposición de la teoría dialéctica es un escándalo y una abominación, si la medimos conforme a las reglas del lenguaje dominante” [166]. En una formulación que otra vez bien podría ser firmado por muchos de los teóricos frankfurtianos, Debord postula que es el lenguaje de la contradicción el lenguaje que puede desafiar al espectáculo.

211. En el lenguaje de la contradicción, la crítica de la cultura se presenta *unificada* en la medida en que domina la totalidad de la cultura —tanto el conocimiento como la poesía— y en la medida en que ya no se separa de la crítica de la totalidad social. Esta *crítica teórica unificada* es la única que sale al encuentro de la *práctica social unificada*. [169]

1.2.4. Comentarios sobre la sociedad del espectáculo

Los veintiún años que tercian entre *SE* (1967) y *Comentarios* (1988) son de vital importancia para comprender tanto la evolución del pensamiento de Debord como del pensamiento crítico occidental en general. Si ya en *SE* se evidenciaba, como hemos visto, que el sistema espectacular era cada vez más complejo, cada vez más difícil de luchar contra él y subvertirlo, en *Comentarios* el margen que existe para ello ya es ínfimo. Desde el punto de vista más general, hay que tener en cuenta que *SE* está escrito en vísperas de las revueltas estudiantiles de finales de los 60 mientras que *Comentarios* se escribe en vísperas de la caída del Muro de Berlín y está inmerso ya de lleno en la época posmoderna, y para utilizar una terminología de Huyssen que analizaremos más adelante, cuando la forma de posmodernidad menos crítica y más afirmativa está en pleno apogeo. Todo ello marca, en gran medida, la diferencia entre uno y otro. Con todo, es interesante realizar una lectura un poco más atenta del texto debido a que, de la mano del siempre sugestivo pensamiento debordiano, nos puede dar pistas no tan obvias en torno al debate que estamos estudiando.

Existe un texto, sin embargo, que puede servir de eslabón entre uno y otro, y ése no es otro que el prólogo a la cuarta edición italiana de *SE*. Escrito en enero de

1979, nos ofrece una primera pista de la lectura que hizo Debord de la influencia y recorrido de *SE*, lectura que, muy acorde al temperamento debordiano, está lejos de ser optimista y entusiasta.

Comienza por maldecir la mayoría de traducciones realizadas del citado libro, en especial las italianas, aunque salva elogiosamente la última, la de Paolo Salvadori. Al margen de estas críticas, lo interesante de la cuestión es ver las reflexiones sobre el problema de la recepción. Debord atestigua que el espectáculo también está inmerso en el mundo editorial y que, así, siguiendo a la lógica de la producción, es lógico que el nivel de las traducciones sea más bien escaso. No obstante, y aquí viene una de las primeras cuestiones de relevancia, Debord asegura que el público al que va dirigida la obra no es la mayoría, sino uno muy concreto. Por ello, considera absurdo que sus traducciones se rijan según la lógica de la producción espectacular. “Creo que no hay nadie en el mundo que sea capaz de interesarse por mi libro, salvo aquellos que son enemigos del orden existente y que actúan efectivamente a partir de esta situación” [Debord, 1999, 109]. Después de casi menospreciar las críticas aparecidas hasta la época, especialmente de aquellas procedentes de ámbitos más o menos intelectuales y académicos, afirma que los que mejor comprendieron el sentido del libro fueron los obreros italianos.

Este libro ha encontrado de momento sus mejores lectores, que yo sepa, en las fábricas de Italia. Los obreros de Italia, que hoy en día pueden servir de ejemplo a sus compañeros de todos los países por su absentismo, sus huelgas salvajes que no se dejan aplacar por ninguna concesión particular, su lúcido rechazo del trabajo, su desprecio de la ley y de todos los partidos estatistas, conocen el tema por sacar provecho de las tesis de *La sociedad del espectáculo*, aunque no hayan leído más que traducciones mediocres. [110]

Este hecho da buena cuenta de la idea de Debord sobre la relación entre la teoría y la práctica que ya ha sido estudiada. En ese sentido, dichos obreros serían los que mejor articularían dicha relación a través de sus luchas. Y aún profundizando en este tema, plantea la cuestión de cómo debe ser un libro teórico que aspire a guiar o al menos acompañar la lucha revolucionaria.

Una teoría general calculada a este fin sin duda debe evitar, ante todo, que parezca una teoría visiblemente falsa; no debe exponerse, por tanto, al riesgo de quedar refutada por los acontecimientos. Pero también es preciso que sea una teoría enteramente inaceptable. Es preciso que pueda declarar que el centro mismo del mundo existente es malo, ante la estupefacción indignada de cuantos los consideran bueno; debe haber descubierto su naturaleza exacta. [112]

A lo que añade, ciertamente sin falsa modestia: “La teoría del espectáculo satisface esos dos requisitos” [112]. Más interesante es observar la lectura que hace del

libro once años más tarde. Según el pensador francés, su libro sigue siendo plenamente vigente.

Los once años transcurridos desde 1967, cuyos conflictos he conocido desde bastante cerca, no han sido más que un momento de la continuación necesaria de lo que estaba escrito (...) Durante este tiempo, el espectáculo no ha hecho otra cosa que ajustarse más exactamente a su concepto, y el movimiento real de su negación no ha hecho más que ir creciendo en extensión y en intensidad. [114]

Es curioso observar aquí, en comparación con lo que escribiré unos pocos años tarde en *Comentarios*, el reconocimiento de las fuerzas subversivas del espectáculo, el optimismo con que celebra el supuesto desarrollo de las fuerzas revolucionarias. Sin embargo, también reconoce la ampliación y avance de la sofisticación del sistema espectacular hasta el tal punto que defiende que el espectáculo se ha integrado hasta en los detalles más pequeños de la vida cotidiana. Y es que es evidente también que Debord está lejos de considerar que la revolución sea inminente.

Quien lea atentamente este libro verá que no ofrece ninguna garantía sobre el triunfo de la revolución, ni sobre la duración de sus operaciones, ni sobre los arduos caminos que habrá que recorrer, y menos aún sobre su capacidad, a veces exaltada a la ligera, de aportar a cada uno la felicidad perfecta. [126]

Pero entremos de lleno en el texto que más nos interesa en este punto. Debord comienza en *Comentarios* por advertir que un libro de estas características, a saber, un libro que aspire a impulsar la lucha revolucionaria, así como un libro enmarcado en ese contexto histórico, no debe ser escrito de forma usual. No en vano, debe realizar una suerte de juego entre lo evidente, la omisión y lo confuso.

La desdicha de los tiempos me obligará, pues, a estrenar una vez más una nueva forma de escribir. Ciertos elementos se omitirán deliberadamente; el plan no debe quedar demasiado claro. Se podrá encontrar algún que otro engaño: es el sello de la época (...) Por otra parte, aún quedarán en esta obrita cosas que serán, por desgracia, fáciles de comprender [Debord, 1999, 14]

Aquí se puede ver ya aquello que defendió (y practicó) en *SE*, es decir, que la forma y el contenido de una obra es una sola cosa, y que, por ello, cada obra debe buscar una nueva forma de escritura. Esto está muy en consonancia con la estética moderna, como ya hemos visto, así como la idea adorniana de ley formal que también ha sido estudiada en el primer bloque. En este sentido se puede entender la forma de escritura de *SE*, con sus párrafos enumerados, sus escasas citas y el continuo uso de contradicciones, oxímoron —cosa que comparte también con Ador-

no— etcétera. Puede decirse que *Comentarios* sigue esta misma línea, sólo que la numeración es por medio del sistema romano y el contenido teórico no es tan denso ni complejo. Los *Comentarios* son más bien una extensión de la teoría de *SE*, cotejándolo, de alguna forma, con los acontecimientos acaecidos después de su publicación.

Por ello, una de las tesis más importantes es esa que aparece al inicio del texto y se refiere a las revueltas estudiantiles de finales de los 60.

Las revueltas de 1968, que en varios países se prolongaron a lo largo de los años siguientes, en ningún lugar derribaron la organización existente de la sociedad, de la que el espectáculo brota como espontáneamente; de modo que éste ha continuado reforzándose por doquier, es decir, expandiéndose por los extremos hacia todos lados, al mismo tiempo que aumentaba la densidad en el centro. Incluso ha aprendido algunos nuevos procedimientos defensivos, cosa que les suele suceder a los poderes atacados. [14]

Además del reconocimiento del fracaso del movimiento al que a menudo se sitúa como líder al propio Debord, dicho párrafo ahonda en la idea de que la sociedad del espectáculo se ha perfeccionado aún más con el paso de los años y que su capacidad de cooptación es aún mayor que antes. Así se entiende que haya desarrollado nuevos procedimientos defensivos después de las célebres revueltas. Se trata de la idea básica de la cooptación según la cual toda revuelta, si no es capaz de subvertir el estado de las cosas, refuerza finalmente el sistema. Así es como el espectáculo en 1988 es un enemigo más duro de batir que en 1967.

La sociedad del espectáculo no por ello dejó de proseguir su marcha. Y va de prisa, puesto que en 1967 no tenía apenas más de cuarenta años, aunque muy bien aprovechados. Y por su propio movimiento, que nadie se tomaba ya la molestia de estudiar, demostraría luego con admirables proezas que su naturaleza efectiva era exactamente la que yo decía. (...) el espectáculo es hoy en día indudablemente más poderoso de lo que era antes [15-16]

Dejando aparte la acusada megalomanía con la que está contaminado todo el texto, Debord apunta aquí la doble función de *SE*. Por un lado, tendría como objetivo describir el estado de las cosas de la sociedad contemporánea; pero en segundo lugar, y quizás con mayor importancia, estaría llamado a prevenir del peligro que supondría que dicho sistema se desarrollase progresivamente. En este sentido, se podría decir que *SE* sería también un libro profético; profecía que se habría cumplido ya para 1988. De ahí el tono manifiestamente más derrotista de *Comentarios*.

Como se ha dicho, Debord analiza más detalladamente “algunas *consecuencias prácticas* poco conocidas que, resultan de ese rápido despliegue del espectáculo durante los últimos veinte años” [16]. Una de ellas es la ampliación de la crítica espectacular del espectáculo, que no es otra cosa que la extensión de la cooptación. “La vacua discusión sobre el espectáculo, es decir, sobre lo que hacen los propietarios del mundo, la organiza, pues, *el espectáculo mismo*; se insiste en los grandiosos medios del espectáculo, a fin de no decir nada acerca de su grandioso uso” [17-18]. Una vez más aparece esa idea, ahora todavía más totalitaria, de un sistema que lo organiza todo, incluso su oposición que sigue, en definitiva, sus mismas reglas. Por eso se insiste a menudo de que esta teoría no es una mera teoría crítica de los medios de comunicación sino una teoría más amplia que aspira a dilucidar las formas de producción y alienación básicas del sistema, que van más allá de esos medios de comunicación concretos. Por eso, la apariencia de crítica de los medios de comunicación es tan importante para salvaguardar el sistema en su conjunto.

Con bastante frecuencia los amos de la sociedad declaran que sus empleados mediáticos los atienden mal; más a menudo reprochan a la plebe de los espectadores su proclividad a entregarse a los placeres mediáticos sin recato alguno, casi bestialmente. Tras una multitud virtualmente infinita de supuestas divergencias mediáticas se disimula así lo que es, por el contrario, el resultado de una convergencia espectacular que se viene persiguiendo deliberadamente y con notable tenacidad. (...) la severa lógica del espectáculo domina por todas partes la creciente diversidad de las extravagancias mediáticas. [18-19]

Por ello, las “extravagancias mediáticas”, a menudo con un halo de audacia y provocación, se sitúan en el centro de la legitimación y mantenimiento del sistema espectacular.

Una de las tesis fuertes de *Comentarios* es que la situación geopolítica del espectáculo dibujada en *SE*, con dos formas básicas —espectáculo concentrado y espectáculo difuso— ha dado paso a una nueva situación global, que sería el espectáculo integrado. No es casualidad que el libro apareciese justo un año antes de la caída del muro de Berlín.

Desde entonces [1967] se ha venido constituyendo una tercera forma, por combinación equilibrada de las dos precedentes y sobre la base general del triunfo de la que se había mostrado más fuerte, la forma difusa. Se trata de lo espectacular integrado, que hoy tiende a imponerse en el mundo entero. [20]

De modo que el mundo posterior a la caída del Muro es un mundo espectacular integrado. Lo espectacular integrado aparece así también como perfección de las

dos precedentes, y por ende, como un paso más hacia el totalitarismo más absoluto de lo espectacular. “El sentido final de lo espectacular integrado es que se ha integrado en la realidad misma a medida que hablaba de ella, y que la reconstruyó tal y como de ella hablaba. De manera que esa realidad ahora ya no permanece frente a lo espectacular como algo que fuese ajeno” [21]. Se trata, pues, de una suerte de fusión casi plena entre la realidad y el espectáculo. Debord señala que al espectáculo concentrado se le escapaba la mayor parte de la sociedad periférica (pensemos en las dictaduras y totalitarismos del siglo XX), mientras que al espectáculo difuso se le escapaba una parte muy pequeña (y en esa parte pequeña quedaban las esperanzas por subvertir la situación). Pero al espectáculo integrado, según Debord, “hoy en día, no se le escapa nada” [21]. Dicha sentencia puede considerarse como un exceso retórico, una licencia, pero no deja de ser reseñable lo tajante que es al respecto, la escasa esperanza que deposita sobre cualquier forma de cambio.

Excepto un legado todavía importante, pero destinado a menguar cada vez más, de libros y edificios antiguos, por lo demás con cada vez mayor frecuencia seleccionados y puestos en perspectiva según las conveniencias del espectáculo, no existe ya nada, ni en la cultura ni en la naturaleza, que no haya sido transformado y contaminado conforme a los medios y los intereses de la industria moderna. [21-22]

El proceso para llegar a lo espectacular integrado se compone, según Debord, de cinco rasgos principales:

- a) La innovación tecnológica incesante
- b) La fusión de la economía y el estado
- c) El secreto generalizado
- d) La falsedad sin respuesta
- e) Un presente perpetuo

Las dos primeras son parte de un proceso más general de la economía capitalista avanzada, es decir, ya existían anteriormente aunque con lo espectacular integrado se desarrollen de forma nunca antes conocida. Los tres últimos, por su lado, “son los efectos directos de la dominación en su estadio integrado” [21].

El secreto generalizado representa la operación más importante para el pensador francés. “Nuestra sociedad está fundada sobre el secreto” [64]. Ejemplos de este secretismo son la proliferación de lugares inaccesibles y fuertemente vigilados, las unidades especiales para asuntos secretos, las ejecuciones sumarias (El Mosad, los SAS, los GAL) y los rumores mediático-policiales. Esta cuestión está íntimamente ligada además con la cuestión del conocimiento y el poder (Debord dice en un momento que el objetivo de los servicios secretos es convertir la información en poder).

XXI. El secreto domina este mundo, y ante todo como secreto de la dominación. Según el espectáculo, el secreto no es más que una necesaria excepción a la regla de la información abundante que se ofrece en toda la superficie de la sociedad, lo mismo que la dominación se habría reducido, en este «mundo libre» de lo espectacular integrado, a no ser más que un departamento ejecutivo al servicio de la democracia. [72]

Ejemplos de todo este ambiente secretista son los asesinatos sin explicación de Kennedy, Aldo Moro y Olof Palme, acontecimientos singulares de los años 60-80. También lo es la mafia, que se ha transformado para lograr acomodo en el espectáculo y su “nuevo oscurantismo” [78].

La falsedad sin respuesta, por otro lado, supone la difuminación de las categorías de lo verdadero y lo falso, elemento que explotará después al límite Baudrillard. “Lo verdadero ha dejado de existir en casi todas partes o, en el mejor de los casos, se ha visto reducido a la condición de una hipótesis que no puede demostrarse jamás. La falsedad sin respuesta ha logrado hacer desaparecer la opinión pública” [Debord, 1999, 24-25]. La última cuestión es la de la relación entre el pasado, presente y futuro, tema que también recogerá y estudiará Huysen pero de forma harto diferente a Debord. “La construcción de un presente en el cual la moda misma, desde la ropa hasta los cantantes, se ha inmovilizado, un presente que quiere olvidar el pasado y que ya no da la impresión de creer en un porvenir” [Debord, 1999, 25].

Ligado a ello se analiza, así, el problema del tiempo y la historia, cuestión que ya aparecía, como se ha visto, en *SE* pero que se extiende en *Comentarios* por medio de un análisis más particular. Argumenta que la dominación de lo espectacular se basa en la desaparición del conocimiento histórico, y con él, el fin de la historia misma. Nótese que *Comentarios* está escrito cuatro años antes que el posteriormente célebre *El fin de la Historia y el último hombre* de Francis Fukuyama que en cierta forma representa una de las referencias claves de un modo de posmodernidad y neoliberalismo. Evidentemente, en el caso de Debord, a diferencia de Fukuyama, este supuesto fin de la historia debe entenderse críticamente, es decir, como parte de un proceso general de alienación y sometimiento del ser humano, a saber, como parte de lo espectacular integrado. Ello tiene relación con el problema de la novedad y la pseudonovedad, punto importante para la estética moderna ya que se basa, en cierto modo, en el primero. Historia y novedad van de la mano, y por eso aparece el interés por hacer desaparecer la primera.

De ahí que la historia fuera la *medida* de la verdadera novedad; y quien vende la novedad tiene todo el interés del mundo en hacer desaparecer el medio de medirla. Cuando lo importante se hace reconocer social-

mente como lo que es instantáneo y lo seguirá siendo al instante siguiente, que es otro y el mismo, y que reemplazará cada vez a otra importancia instantánea, entonces cabe decir también que el medio utilizado garantiza una especie de eternidad a esa insignificancia que grita tanto. [27]

Lo que el espectáculo proporciona no es la “verdadera” novedad, sino que su objetivo es vender la novedad, una novedad espectacular. Estas pseudonovedades instantáneas no hacen sino paralizar el tiempo, ya que, bajo un halo de novedad, en el fondo no hacen sino repetirse, perpetuando el estado de las cosas. Por ello, lo que aparentemente es una aceleración del tiempo, en el fondo es su paralización. “VII. Con la destrucción de la historia, incluso el acontecimiento contemporáneo se pierde inmediatamente en una lejanía fabulosa, entre relatos imposibles de verificar, estadísticas incontrolables, explicaciones inverosímiles y argumentos insostenibles.” [28]. Sería interesante especular, dicho sea de paso, qué es lo que pensaría Debord en tiempos actuales, en los cuales, con el advenimiento de la era digital no parece sino que se haya acelerado este proceso. Toda noticia parece estar condenada a ser ya cosa del pasado en el mismo momento de ser publicada, pero la pregunta sería si realmente se puede adoptar una conciencia histórica en todo este proceso, si como sospechaba el situacionista, no vivimos, en realidad, en una suerte de absolutización y perpetuación del presente. Y esta perpetuación del presente se efectúa, en gran medida, por medio de la falsedad sin respuesta del dominio total de la falsedad en el presente, falsedad que está bajo el poder de los dueños y “expertos” de los media.

El movimiento de la demostración espectacular se confirma por el sencillo expediente de girar sobre sí mismo: volviendo y repitiéndose, afirmando una y otra vez lo mismo en el único terreno en donde reside hoy lo que puede afirmarse públicamente y ser creído, puesto que eso es lo único de lo cual todo el mundo será testigo. [31]

El fin de la historia y la propagación de la falsedad tiene como consecuencia, por otra parte, la pérdida del ágora, la pérdida de la comunidad. Ello sería también el efecto del desarrollo de la separación, cuestión analizada en *SE*. Lo espectacular tiende así a la atomización imposibilitando la creación de ninguna comunidad y de ninguna conciencia histórica, dos aspectos fundamentales, por otra parte, para la articulación de un sujeto histórico que impute el status quo. No en vano, el único sujeto articulable es aquella que quiere el espectáculo.

En todas partes donde reina el espectáculo, las únicas fuerzas organizadas son las que quieren el espectáculo. Ninguna de ellas puede ser ya, por tanto, enemiga de lo que existe ni transgredir la *omertà* que afecta a todo. Se ha acabado con aquella inquietante concepción, que había prevalecido

durante más de doscientos años, según la cual una sociedad podía ser criticable y transformable, reformada o revolucionaria. [33]

Esta cita es una de las citas de *Comentarios* que marca el paso de las teorías revolucionarias situacionistas a la posmodernidad, la bisagra que enlaza la teoría crítica con la teoría posmoderna. De ahí también la idea del fin de la historia; nada hay por reformar ya, nada que transformar, el sistema ha llegado a un punto muerto del que es imposible salir ya.

Por otro lado, si lo espectacular difuso y lo espectacular concentrado se caracterizaban por una apariencia de rivalidad en donde occidente aparecía como enemigo del bloque comunista y viceversa, lo espectacular integrado crea un nuevo enemigo, es decir, un nuevo falso enemigo. Y no es otro que el terrorismo.

IX. Esta democracia tan perfecta fabrica ella misma su inconcebible enemigo, el terrorismo. En efecto, prefiere que *se la juzgue por sus enemigos más que por sus resultados*. La historia del terrorismo la escribe el Estado; por tanto, es educativa. Las poblaciones espectadoras no pueden, por cierto, saberlo todo acerca del terrorismo, pero siempre pueden saber lo bastante como para dejarse persuadir de que, en comparación con ese terrorismo, todo lo demás les habrá de parecer más bien aceptable o, en todo caso, más racional y más democrático. [36]

Aunque esta idea posteriormente se convertirá casi en lugar común, recordemos que está escrito cuando todavía no ha caído el muro de Berlín. En todo caso, desde el punto de vista de la cooptación, lo más relevante es ver que tal enemigo es creado por el mismo sistema; es decir, no es una fuerza exterior que ponga en peligro la existencia del sistema, sino que está en el mismo centro de su formación, suponiendo más que una amenaza un elemento que garantiza su permanencia. Todo ello puede recordar al supuesto grupo de resistencia Hermandad del famoso libro de George Orwell *1984*, en el cual se presenta también un sistema perfecto cerrado en donde las agrupaciones subversivas están controladas también por el mismo sistema. Sin duda, algunas páginas de *Comentarios* se acercan mucho al mundo imaginado por Orwell. “Así se organiza la incertidumbre por todos los lados. La protección de la dominación procede a menudo mediante *ataques fingidos*, cuyo tratamiento de los media consigue que se pierda de vista la operación verdadera” [68]. Pese a ser anecdótico, uno de los ejemplos que pone de un ataque fingido es el *tejerazo*. “El grotesco golpe de fuerza de Tejero y sus guardias civiles en las Cortes de 1981, cuyo fracaso debió encubrir otro pronunciamiento más moderno, es decir, disimulado, y que triunfó” [68]. Dejaremos de lado la interpretación del golpe de estado de 1981, cuestión hartó compleja y discutida, pero es cierto que ha habido interpretaciones que han apuntado en el sentido de

Debord³⁸, es decir, que el golpe de estado de Tejero fue una maniobra que escondía otro golpe más sutil, más acorde a los tiempos figurados por el situacionista francés. Y es que la conspiración como tal también ha cambiado de significado con el advenimiento de lo espectacular integrado.

En otros tiempos sólo se conspiraba en contra de un orden establecido. Hoy en día, un nuevo oficio en auge es *conspirar a su favor*. Bajo la dominación espectacular se conspira para mantenerla y para asegurar lo que sólo ella misma puede llamar su buena marcha. Esa conspiración *forma parte* su propio funcionamiento. [86]

En todo caso, todas estos ataques fingidos, conspiraciones y demás dispositivos son parte, evidentemente, de una sofisticación de la represión —que a menudo se materializa como una especie de conspiración preventiva— nunca antes conocida. Está represión es, además, tanto física como discursiva. Uno de los ejemplos de esta última sería la imposibilidad de cometer delitos políticos; todo delito es ya una cuestión de orden social, o para utilizar una terminología más actual que no existe en el libro de Debord, un problema de civismo.

Todos los delitos y todos los crímenes son, efectivamente, sociales. Pero de todos los crímenes sociales ninguno debe considerarse peor que la impertinente pretensión de querer todavía cambiar algo en esta sociedad, que cree que hasta ahora ha sido demasiado paciente y demasiado buena, pero que *no quiere que se la siga criticando*. [39]

Como ya se ha dicho analizando *SE*, la sociedad del espectáculo es una suerte de sociedad totalitaria sutil; el totalitarismo más perfecto nunca conocido. Así, los actores llamados a rebelarse contra el sistema no sólo no son capaces de formar una comunidad, sino que ellos mismos terminan siendo promotores del espectáculo.

Hoy en día ya no se puede pasar por alto el hecho de que el uso intensivo del espectáculo, tal como era de esperar, ha convertido en ideólogos a la mayoría de los contemporáneos, aunque sea sólo a sacudidas y de manera fragmentaria. [42]

El individuo al que ese pensamiento espectacular empobrecido ha marcado profundamente y más que ningún otro elemento de su formación se coloca, pues, desde el principio al servicio del orden establecido, aun cuando su intención subjetiva haya sido enteramente contraria a ese resultado. Seguirá, en lo esencial, el lenguaje del espectáculo porque es el único que le es familiar: es el idioma en que ha aprendido a hablar. Sin duda querrá mostrarse hostil a su retórica, pero empleará su sintaxis. Éste es uno de los

38 En el libro *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas están presentes la mayoría de las interpretaciones del golpe, entre las cuales se encuentran las que apuntaban en el sentido que aparece en *Comentarios*.

puntos más importantes del éxito alcanzado por la dominación espectacular. [43]

Se trata de la cooptación en su máximo esplendor. Si en *SE* todavía parecía haber algún resquicio para la resistencia, en *Comentarios* parece que todo ha llegado a su fin. Pero recordemos que este fin, en el caso de Debord, es más bien apocalíptico que otra cosa; cuestión diferente es la de otros teóricos que ven con buenos ojos toda esta transformación —con los matices que aportará cada uno en la caracterización de esa nueva sociedad—. Es por ello que Debord critica en un momento a Marshall McLuhan, uno de los entusiastas (en origen) de los media.

Incluso el propio McLuhan, el primer apologeta del espectáculo, que parecía el imbécil más convencido del siglo, ha cambiado de parecer al descubrir, por fin, en 1976, que «la presión de los *mass media* empuja hacia lo irracional» y que sería hora de moderar su empleo. El pensador de Toronto había pasado con anterioridad varios decenios maravillándose de las múltiples libertades que aportaba esa «aldea planetaria» tan instantáneamente accesible a todos y sin esfuerzo. [45]

Traemos esto a colación porque McLuhan se considera a menudo como una de las bases de la teoría posmoderna y porque es importante marcar la diferencia existente entre Debord y la posmodernidad afirmativa, cuestión que se analizará unas páginas más adelante.

En cualquier caso, lo que es evidente es que la oposición a este régimen quasiperfecto es prácticamente inconcebible. En las últimas páginas del libro, Debord postula la idea de que un cambio en la clase dominante del espectáculo es inminente, pero dicho cambio siempre se efectuará dentro de los parámetros de lo espectacular, reforzando aún más el sistema. La cita es relevante también porque aparece la palabra clave de este bloque, la cooptación.

Se impone la conclusión de que estamos ante un relevo inminente e inevitable dentro de la clase cooptada que gestiona la dominación y que, sobre todo, dirige la protección de esa dominación. En semejante materia podemos estar seguros de que la novedad jamás se exhibirá en la escena del espectáculo. Ese relevo, que completará de modo decisivo la obra de los tiempos espectaculares, se lleva a cabo de forma discreta y conspiradora, aunque afecte a personas ya instaladas todas ellas en la esfera misma del poder. [100-101]

Aunque las consecuencias para el arte de todo este análisis son bastante evidentes, son escasas las referencias al problema del arte en *Comentarios*. Sin embargo, en su escasez, son muy elocuentes. Así, la época de lo espectacular integrado es, para él, “una época en la que no puede existir ya ningún arte contemporáneo” [62]. Y

evidentemente, según lo visto hasta ahora, un arte que sea incapaz de formular nuevas formas, nuevos objetos artísticos, es un arte muerto desde el punto de vista de la estética moderna. Todo ello está estrechamente en relación, por otro lado, con el fin de la historia; sin un sentido histórico, el concepto de verdadera novedad se vuelve un sinsentido y, con él, cualquier posibilidad de producir un arte contemporáneo desaparece. No en vano, en un momento afirma tácitamente que el arte ha muerto [90].

2. La estética posmoderna

Dentro de lo que aquí se ha llamado estéticas de la cooptación, la estética posmoderna juega un papel fundamental; no en vano, puede decirse que supone la forma de estética de la cooptación por excelencia, sí al menos una parte de lo que se ha llamado la posmodernidad o una manera de entenderla. Y es que, como ya se ha sugerido anteriormente, la posmodernidad ha suscitado tantos debates que, al igual que sucede con la modernidad, tratar de definirlo ya resulta una tarea casi interminable. De hecho, ahí está también el término posmodernismo, que a menudo se utiliza como sinónimo y que otras veces se le da un significado diferente. En el caso de este estudio, la posmodernidad debe entenderse no como un estilo o tendencia estética de una época determinada, sino como un corte fundamental con el ciclo estético precedente, es decir, con la modernidad. En ese sentido, la diferencia entre la modernidad y la posmodernidad debería ser de similar magnitud a la diferencia entre el clasicismo y la modernidad. Uno puede identificar diferentes corrientes estéticas en cada uno de los grandes ciclos, pero lo que aquí está en juego es un cambio en los mismos cimientos de los valores y concepciones básicas estéticas. La pregunta sería, en definitiva, si ha habido un corte tal entre la modernidad o la posmodernidad estética, si se puede hablar sobre la posmodernidad como una nueva gran era en la historia de la estética, como decíamos, de la entidad del clasicismo y de la modernidad. Por tanto, las teorías que se discutirán en este apartado corresponderán a aquellas que entienden la posmodernidad en ese sentido, no como moda o tendencia. Por ello, recogiendo la distinción autocrítica que realiza Jameson aludiendo a su primer texto en el cual utilizaba el término “posmodernismo”, se hablará de la posmodernidad más que del posmodernismo.

Primero he de aclarar el título, que hoy cambiaría por «posmodernidad», pues mi intención no era identificar un estilo artístico concreto —al que todavía podemos llamar «posmodernismo»— sino describir todo un cam-

bio cultural sistémico. El estilo era el síntoma de este cambio sistémico y, en ese sentido, ofrecía una serie de claves respecto a los cambios sociales y globales [Jameson, 2012, 20]

Así, enmarcado dentro de nuestro debate general, la posmodernidad estética supone la culminación de la cooptación en el ámbito estético —y no sólo estético—. La idea de que con el advenimiento de, entre otros, la cultura de masas, el avance de la reproductibilidad técnica, la industria cultural, y la sociedad del espectáculo, al arte se quedó sin espacio para su desarrollo moderno, venía ya desde la primera mitad del siglo XX. Con todo, lo que entonces aparecía como amenaza, con la estética posmoderna aparecerá, por un lado, como hecho consumado, y por otro, como algo que no merece la pena lamentarse. La posmodernidad estética, como veremos, postula la idea de que la era posmoderna abre nuevas vías estéticas, nuevas posibilidades nunca antes conocidas, que no suponen un retroceso necesariamente respecto a la modernidad. Pues bien, es el objetivo de esta sección analizar el modo en que las teorías posmodernas argumentan en favor de esta idea, la forma en que articulan sus ideas entorno a la llegada de una nueva era.

2.1 Dos posmodernidades

La palabra posmoderno comenzó a emplearse más o menos a finales de los años 50 por críticos literarios como Irving Howe y Harry Levin para criticar algunas derivas del movimiento modernista. Ya en los 60 será empleado también por Leslie Fiedler y Ihab Hassan, convirtiéndose famosa la tabla creada por este último para diferenciar el modernismo y el posmodernismo [Brooker, 1992, 11-12]. Sin embargo, es a finales de los 70 y en los 80 cuando el debate se sitúa ya en el centro de los debates filosóficos y culturales. El libro de Lyotard *La condición posmoderna* (1979) y la conferencia dictada por Habermas al recibir en 1980 el Premio Adorno, *La modernidad, un proyecto inacabado*, tuvieron mucho que ver en la articulación y difusión del debate.

Andreas Huyssen argumenta que existen básicamente dos formas de entender la posmodernidad (él la llama posmodernismo): una posmodernidad crítica y una posmodernidad afirmativa. La primera constituiría, históricamente, algo así como la prehistoria de la posmodernidad, una posmodernidad que sigue la tradición moderna y que aparece en gran medida en el contexto estadounidense —carente de tradición vanguardista fuerte— y que será redefinida a partir de los 70. La segunda es la posmodernidad que analizaremos y criticaremos con más minuciosidad y la que se desarrolló en los 70 y los 80, convirtiéndose en la versión posmoderna dominante.

Lo nuevo de los setenta fue, por un lado, la emergencia de una cultura cargada de eclecticismo, un posmodernismo afirmativo que había abandonado toda pretensión de crítica, transgresión o negación, y, por otro, la aparición de un posmodernismo alternativo en el cual la resistencia, la crítica y la negación del *status* quo fueron redefinidos en términos no modernistas y no vanguardistas, términos que acompañan la evolución política de la cultura contemporánea más eficazmente que las viejas teorías del modernismo. [Huyssen, 2002, 324]

El posmodernismo crítico sería aquel que aparece sobre todo en los 60 y que se oponía a cierta tendencia academicista y *mainstream* del alto modernismo³⁹; en ese sentido, sería algo así como una posmodernidad moderna.

Mi hipótesis acerca de esta cuestión es que la revuelta de los sesenta no presentó en ningún momento un rechazo del modernismo *per se*, sino que se trató más bien de una revuelta dirigida contra esa versión domesticada del modernismo que imperaba en los años cincuenta, que se había convertido en parte del consenso liberal-conservador de la época, y que se había transformado en un arma de propaganda en el arsenal politicocultural del anticomunismo de la Guerra Fría. [327]

La revuelta era, básicamente y diciéndolo en pocas palabras, contra el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York. De modo que Huyssen entiende esta posmodernidad como un vanguardismo tardío estadounidense. Es especialmente interesante porque lo sitúa en el linde entre el fin y la renovación de la vanguardia. “Mi idea es que el posmodernismo norteamericano de los sesenta fue ambas cosas: una vanguardia norteamericana y el final del vanguardismo internacional” [335-336]. Las cuatro características generales más importantes de esta posmodernidad crítica serían las siguientes:

- a) Imaginación temporal de fuerte sentido del futuro, de las nuevas fronteras, de la ruptura y el conflicto generacional.
- b) Ataque iconoclasta contra la institución arte.
- c) Optimismo tecnológico (televisión, video, ordenador).
- d) Validación de la cultura popular como desafío y recusación del canon del arte elevado, modernista o tradicional.

Por ello Huyssen defiende que esta posmodernidad de los 60 tiene un influjo importante de las vanguardias históricas europeas, o al menos comparten algunos de sus principios más importantes. Y es que especialmente los puntos a, b y c, eran puntos comunes con las vanguardias, puntos que desaparecerán en gran medida en

39 Es importante tener en cuenta que Huyssen recoge la distinción de Bürger entre el modernismo y la vanguardia; es decir, argumenta, con Bürger, que existe un corte fundamental entre el modernismo y la vanguardia que tiene como objetivo derrocar la institución arte y convertir el arte en vida. Por consiguiente, en este apartado seguiremos esta distinción.

la posmodernidad afirmativa. El sentido utópico de la vanguardia, su ataque a la institución arte y el optimismo tecnológico (fotografía, cine) es algo que ya ha aparecido tácitamente en los análisis de Bürger y Benjamin, y por ello, debe resultarnos familiares. Cosa distinta es el punto d, que es uno de los elementos interesantes y más relevantes de la posmodernidad (respecto al modernismo y la vanguardia histórica) según Huyssen. No en vano, puede decirse que, para él, es el debilitamiento de la distinción moderna entre la alta cultura y la cultura popular el punto más novedoso y revolucionario que trae la posmodernidad. El desplome de lo que él llama “la gran división”. Por otro lado, esta es una cuestión que está íntimamente relacionada con otra crítica al modernismo que es la cuestión de las minorías culturales, en tanto en cuanto el modernismo clásico aparece como algo occidental (Europeo, básicamente), blanco y masculino.

Pero existe otra posmodernidad, la que se generalizará en los 70 y 80, que, a diferencia de la posmodernidad crítica, postula una ruptura esencial con la tradición moderna. No es, por tanto, una posmodernidad moderna. Por el contrario, se defiende que la posmodernidad abre una nueva etapa en la historia de la humanidad, y también, obviamente, en la historia del arte y la estética. Ese es la posmodernidad afirmativa. El elemento crítico y rupturista de la primera posmodernidad, es decir, el elemento moderno, desaparece prácticamente a partir de los 70. “Si nos centráramos sólo en los setenta, sería mucho más difícil detectar el momento resistente y negativo de lo posmoderno precisamente debido al desplazamiento en el itinerario de lo moderno que se ubica en algún punto de la línea que separa los sesenta y los setenta. [337]. Huyssen describe cómo los cuatro puntos esenciales de esa primera posmodernidad pierden fuerza progresivamente en los 70 quedándose totalmente apartados en el ámbito cultural. Son otros valores estéticos los que prevalecen a partir de la posmodernidad afirmativa, o mejor dicho, ya que la idea misma de valor estético queda en cuestión, el campo cultural de la posmodernidad afirmativa adopta unas características radicalmente nuevas.

La situación en la década del setenta parece caracterizarse por una dispersión y diseminación de las prácticas artísticas trabajando a partir de las ruinas del edificio modernista, saqueando ideas, apropiándose de su vocabulario y articulándolo con imágenes y motivos elegidos al azar tanto de culturas premodernas y no modernas como de la cultura de masas contemporánea. Los estilos modernistas no han sido abolidos, sino que “gozan de una vida vegetativa en la cultura de masas”. [338]

El tantas veces repetido pluralismo de la posmodernidad pasa, así, a un primer plano. La cooptación aparece también en el centro del debate, debido a que en los 70, la fuerza de la contracultura de los 60 va disminuyendo a pasos agigantados. De

esta forma, como se ha argumentado en numerosas ocasiones, la otrora contracultura queda cooptada y se convierte en cultura oficial, *mainstream*. “los gestos iconoclastas del pop, rock y las vanguardias sexuales parecían agotados desde que su circulación comercial los había privado de su status de vanguardia” [337]. Este hecho sucede en Europa especialmente después de las revueltas de finales de los 60, que es cuando se evidencia con mayor nitidez el fracaso de la vanguardia, la imposibilidad de una revolución cultural, y la fuerza de la cooptación.

Ya sea en el movimiento de protesta alemán o bien en el Mayo francés, la ilusión de que la revolución cultural era inminente se desplomó con la dura realidad del statu quo. El arte no fue devuelto a la vida cotidiana. La imaginación no llegó al poder. En cambio, se construyó el Centre Georges Pompidou, y en Alemania Occidental el SPD ascendió al poder. El ímpetu vanguardista de los movimientos grupales que desarrollaban y afirmaban el nuevo estilo parecía liquidado después de 1968. [287]

Otra característica de la posmodernidad de los 70 y 80, en el ámbito estadounidense, fue el creciente interés por la teoría cultural (el postestructuralismo y otros), cuestión que está ligada, a su vez, con la asimilación de la potencia crítica del arte, es decir, con el problema de la cooptación.

Parece advertirse también un desplazamiento en el interés posmodernista desde la preocupación primera y doble por la cultura popular y el arte y la literatura experimental hacia la teoría cultural; un desplazamiento que refleja ciertamente la institucionalización académica del posmodernismo, esa firme convicción de encontrarse en el confín de la historia que caracteriza a la trayectoria del posmodernismo desde los años sesenta, y cuya idea de una post-histoire no es sino una de las manifestaciones más disparatadas. [288]

El problema del fin de la historia de la post-historia ya ha aparecido en Debord como pseudohistoria, y será, ciertamente, uno de los elementos centrales de la posmodernidad afirmativa, como veremos.

De este modo, es fundamental tener en cuenta esta distinción entre la posmodernidad crítica y la posmodernidad afirmativa para no caer en confusiones y cubrir todo lo relativo al tema bajo las mismas ideas preconcebidas. Por ello, es de interés leer las diferentes teorías posmodernas canónicas bajo este prisma, ya que no todos caen del mismo lado de la balanza. Con todo, como ya se ha dicho, aquí se pondrá mayor énfasis en la posmodernidad afirmativa, ya que es ella la que supone el mayor desafío a la modernidad y la que postula claramente el advenimiento de una nueva era.

2.2 De Debord a la posmodernidad

Pocas veces se sitúa a Debord en la genealogía de la posmodernidad o en el debate entre la modernidad y la posmodernidad. Cuando se citan pensadores anteriores al debate que despegó claramente más o menos hacia los años 70, se suelen citar más figuras como Nietzsche, Heidegger, o, para citar gente contemporánea al debate y en relación al auge del pensamiento francés, Derrida y Foucault. Debord, pese a ser contemporáneo y pese a aludir, como se ha visto, a la crisis de modernidad en numerosas ocasiones, es alguien que queda aparte de este debate. Las causas para ello pueden ser numerosas y quizás tienen que ver con las mismas que apartan su obra de las mayorías de los debates filosóficos y culturales, y que han sido sugeridos al inicio de la anterior sección. En todo caso, no es el objetivo de este trabajo indagar en ello. Más bien se propondrá una línea que une a Debord y el debate posmoderno, no para anular uno u otro sino para entender el proceso general que lleva de las ideas estéticas modernas a las ideas posmodernas. En definitiva, algo similar a lo hecho con el paso de Adorno a Debord.

Al margen de algunas ideas y líneas argumentativas que comparten Debord y algunos autores posmodernos y que son lo más relevante a la hora de trazar dicha continuidad⁴⁰, existen dos autores que pueden ligarse con Debord sin demasiada dificultad. El primero es Lyotard que, como ya se ha dicho, formó parte de la organización marxista *Socialisme ou Barbarie*, grupo en el que fue también miembro el propio Debord. El otro es Baudrillard, y su relación con Debord tiene que ver más con los textos. Y es que muchas de las obras de Baudrillard, especialmente las primeras, están directamente influenciados por el pensamiento debordiano (Brooker, 151).

2.2.1 Jean-François Lyotard

Lyotard se incorpora al debate entorno a la posmodernidad en 1979 con su libro *La condición posmoderna*. Dicho libro tenía “por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas” [Lyotard, 1989, 9]. Sin embargo, su artículo más antologado y que más repercusión ha ejercido posteriormente se publicó primero en italiano en la revista *Alfabeta* (número 32) en 1981 y en el número 419 de la revista *Critique* en abril de 1982, con el nombre de “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?” Dicho artículo incluía además una referencia a la conferencia que dio Habermas al recibir el premio Adorno en 1980 y que es, sin duda, otra de

40 Hay que mencionar sobre todo a Hal Foster, para el que Debord es una referencia constante, como se verá en el último bloque.

las importantes referencias en el tema. Analizaremos primero el texto de Habermas para entender la posterior reacción del pensador francés.

Habermas, luego de realizar una breve historia de la noción “moderno”, señala interesantemente que el concepto de lo moderno no es fijo históricamente, ya que en él tiene incluido una renovación incesante. Es algo que se ha analizado minuciosamente en este trabajo pero no hace sino recordarnos que la modernidad debe entenderse necesariamente de forma dialéctica.

Nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones de clasicismo, y en este sentido hablamos, por ejemplo, de modernidad clásica con respecto a la historia del arte moderno. La relación entre «moderno» y «clásico» ha perdido claramente una referencia histórica fija. [Habermas, 1986, 21]

Por ello, la cuestión del tiempo se vuelve central en el debate sobre la (pos)modernidad. Ya se ha dicho repetidas veces que la modernidad requiere una concepción del pasado y la tradición harto diferente al clasicismo, lo mismo que una concepción utópica del futuro. Según Habermas, todo ello se materializa en una exaltación del presente.

Estos tanteos hacia adelante, esta emancipación de un futuro no definido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente. La conciencia del tiempo nuevo, que accede a la filosofía en los escritos de Bergson, hace más que expresar la experiencia (sic) de la movilidad en la sociedad, la aceleración en la historia, la discontinuidad en la vida cotidiana. El nuevo valor aplicado a lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, la misma celebración del dinamismo, revela el anhelo de un presente impoluto, inmaculado y estable. [22]

De modo que lo fragmentario, lo efímero y demás conceptos surgen de lleno en la modernidad y son plenamente modernos, por mucho que a menudo se hayan relacionado más con la posmodernidad⁴¹. De hecho, para ejemplificar este hecho siempre se suelen citar a Baudelaire y a Benjamin y a sus poéticas de las ruinas, y no es casualidad que Habermas cite a ambos en este punto.

Observamos la intención anarquista de hacer estallar la continuidad de la historia, y podemos considerarlo como la fuerza subversiva de esta nueva conciencia histórica. La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. [22]

Una vez más, todas ellas son características atribuidas a menudo a la posmodernidad, pero que otra vez aparecen ya como modernas. Por eso es interesante la dis-

41 Ver las teorías de Ibad Hassan por ejemplo.

tinción trazado por Huyssen, porque nos advierte de que parte de la posmodernidad puede ser inscrita en la senda moderna. En ese sentido, los llamamientos a lo fragmentario, a lo efímero y a la subversión frente a lo normativo pueden inscribirse perfectamente en un contexto moderno.

Además, siguiendo la línea de la Escuela de Frankfurt, a la que pertenece, dentro de la llamada segunda generación, pero incorporando, asimismo, ideas de Bürger, Habermas caracteriza la modernidad estética, en su fase más vanguardista, como la separación pero a la vez como crítica del mundo.

El arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales. Esta transformación modernista se realizó tanto más dolorosamente cuanto más se alienaba el arte de la vida y se retiraba en la intocabilidad de la autonomía completa. A partir de esas corrientes emocionales se reunieron al fin aquellas energías explosivas que abocaron al intento surrealista de hacer estallar la esfera autárquica del arte y forzar una reconciliación del arte y la vida. [30]

Sin embargo, este intento llevó a un fracaso (idea que repite de Bürger) sustentado en dos errores. Por un lado, la dispersión de la esfera cultural tras el intento de reconciliación entre el arte y la vida, y con él, la pérdida de su efecto emancipador. Por otro, el empobrecimiento cultural y pérdida de comunicación por privilegiar solamente una esfera concreta de la cultura (el arte). Esta idea es esencial ya que se puede decir que es genuinamente habermasiana; no se encuentra, como se ha visto, ni en Adorno, ni en Bürger, y enmarca al arte dentro de una esfera más general, dentro de la cultura. Ya se ha visto que en este punto, la visión de Adorno es completamente diferente.

Una praxis cotidiana reificada sólo puede remediarse creando una libre interacción de lo cognoscitivo con los elementos morales-prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede superarse obligando a sólo una de esas esferas culturales altamente estabilizadas a abrirse y hacerse más accesibles. [Habermas, 1986, 31]

Para Habermas, a diferencia de Adorno, el arte no es la esfera privilegiada para luchar contra la reificación, sino una esfera más, dentro de la cultura, para hacer lo propio. El arte aparece como una sección del ámbito cultural en general. Para Adorno, no obstante, la cultura es lo que queda después de la neutralización del arte, y en ese sentido, sólo es el arte capaz de socavar el mundo administrado. Paradójicamente, aunque Habermas se presenta como defensor de la modernidad estética, lo cierto es que en este punto fundamental, su visión se aleja del aspecto negativo-crítico que se le atribuye al arte moderno, ofreciendo una perspectiva mucho más afirmativa. El arte debe contribuir positivamente, de alguna manera, para preservar y potenciar la

comunicación⁴² intersubjetiva. De hecho, queda suficientemente claro que la defensa de la modernidad de Habermas no es tanto estética como fundamentalmente económico-social. “En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es sólo uno de al menos tres de sus aspectos” [34].

Pero Habermas es consciente, asimismo, de la crisis en que ha entrado hacia los 60 la modernidad —en realidad, la idea de crisis, como ya se ha visto, es algo que está ligado a la misma raíz de la modernidad—, y recoge las voces de Octavio Paz, de Bürger y de Daniel Bell en relación al punto muerto en que habría entrado la vanguardia y la tradición estética moderna en general.

Se nos dice, por otro lado, que el impulso de modernidad está agotado; quien se considere vanguardista puede leer su propia sentencia de muerte. Aunque se considera a la vanguardia todavía en expansión, se supone que ya no es creativa. El modernismo es dominante pero está muerto. [24]

Es harto conocida la distinción que realiza entre los opositores de la modernidad. Son tres los grupos en los que los divide:

- a) Los jóvenes conservadores reivindican, sobre la base de actitudes modernistas, una “subjetividad descentralizada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad” [34] que es, según Habermas, irreconciliablemente antimoderna. Está línea lo sitúa especialmente en el “pensamiento francés”, más concretamente, en pensadores como Bataille, Foucault y Derrida.
- b) Los viejos conservadores se oponen directamente al modernismo cultural. Anhelan el mundo premoderno de alguna manera. Ejemplos de ello serían Leo Strauss, Hans Jonas y Robert Spaemann.
- c) Los neoconservadores ven con buenos ojos el desarrollo de la ciencia moderna, especialmente en su avance de la tecnología y el capitalismo. Junto a él, apuntan la necesidad de eliminar la potencia radical y revolucionaria de la cultura modernista. Para ellos, la política y el arte son dos esferas completamente separadas, de modo que el arte deja de tener ningún contenido utópico. El primer Wittgenstein, Carl Schmitt en algún período y el último Gottfried Benn serían representantes de esta forma de antimodernismo.

De modo que, resumiendo, la antimodernidad de los primeros se sustentaría en su excesivo subjetivismo y radicalidad, la de los segundos en su reivindicación de valores clásicos estables, y la de los terceros en el aislamiento de la estética en favor

42 Ello nos llevaría, efectivamente, a su teoría entorno a la razón comunicativa. Ver Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*.

de la economía y la política. Una de las preguntas que se puede hacer es hasta qué punto el mismo Habermas no cayó del lado neoconservador (siempre a partir de su propia definición del término) en su énfasis por la comunicación, el consenso, y en general, en su defensa de la socialdemocracia como proyecto político-económico. Hasta qué punto no consideraba él mismo un tanto embarazosas las tentativas artísticas verdaderamente subversivas, y recomendaba lo mismo que los neoconservadores, a saber, “una política orientada a quitar la espoleta al contenido explosivo de la modernidad cultural” [35]. No en vano, en libro posterior en donde desarrollaría su idea entorno a la modernidad, en *El discurso filosófico de la modernidad*, dejaba bien claro en el prefacio que su teoría se limitaba al discurso filosófico, sin entrar en la cuestión del modernismo en el arte y la literatura. No sólo eso, a su parecer, “el discurso filosófico de la modernidad coincide e interfiere en muchos aspectos con el estético” [Habermas, 2008, 9].

Aunque no se cite en la conferencia, Lyotard podría quedar enmarcado en el grupo de jóvenes conservadores; no en vano, en el prefacio de *El discurso filosófico de la modernidad* lo coloca dentro del “neoestructuralismo”, grupo que criticará posteriormente centrándose especialmente en Foucault (capítulo IX). La cita en sentido inverso es mucho más clara, ya que Lyotard sí responderá directamente a la conferencia de Habermas, justamente en el artículo que más se tendrá en cuenta aquí, en “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?”. Seguidamente se copia el párrafo en donde introduce la crítica al pensador alemán.

He leído a un pensador que goza de reputación asumiendo la defensa de la modernidad contra aquellos que él llama neoconservadores. Bajo el estandarte del posmodernismo, lo que quieren —piensa— es desembarazarse del proyecto moderno que ha quedado inconcluso, el proyecto de las Luces. Incluso los últimos partidarios de la *Aufklärung*, como Popper o Adorno, sólo pudieron, si hemos de creer en ellos, defender el proyecto en ciertas esferas particulares de la vida: la política, para el autor de *The Open Society*; el arte, para el autor de *Aesthetische Theorie*. Jürgen Habermas (lo habías reconocido ya) piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido “desublimado” y la “forma desestructurada” no como una liberación sino en el modo de ese inmenso tedio acerca del cual, hace ya más de un siglo, escribía Baudelaire. [Lyotard, 1987, 12]

Nótese que Lyotard no es exacto al incluir en el grupo de neoconservadores⁴³ a todos opositores a la modernidad. No en vano, la caracterización que realiza des-

43 También es cierto que el propio Habermas utiliza en un primer momento el término “neoconservadores” de forma un poco más laxa (Habermas, 1986, 25-27) que cuando realiza la clasificación en el apartado “Alternativas”.

pués sobre la teoría de Habermas responde más a su crítica a los conservadores jóvenes, por la fragmentarización de la subjetividad etcétera. Ello nos da la pista de que el propio Lyotard se vería incluido más en este grupo que en el de los neoconservadores. También es relevante que la crítica habermasiana en relación a la fragmentación de la esfera cultural se emparenta también con la idea de separación de Debord. Las posibles salidas que propondrán uno y otro son hartos diferentes, eso sí. La crítica que realizará Lyotard a Habermas tiene que ver, por otro lado, con la idea habermasiana de comunicación a la que aludíamos un poco antes, a su perspectiva afirmativa del arte.

Lo que Habermas reclama a las artes y a la experiencia que éstas procuran es, en suma, que sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento, del discurso de la ética y la política, flanqueando así un pasaje hacia la unidad de la experiencia [13]

Recordemos que Adorno no resuelve el problema de la misma forma. Como se ha explicado en el primer bloque de la mano de Wellmer, para Adorno, el conocimiento discursivo (la filosofía) y el conocimiento no-discursivo (el arte) están irremediablemente escindidos, es una aporía (de las muchas que aparecen en el pensamiento adorniano) que no se puede salvar. La tentativa de Habermas, sin embargo, se fundamenta en gran parte en salvar esas aporías; de ahí su teoría de la acción comunicativa y su diferente concepción de la estética que se ha explicado anteriormente. No en vano, Lyotard se sitúa a sí mismo en una línea que, según él, proviene de la *Crítica del juicio* de Kant, más que de la “*experiencia* dialécticamente totalizante” de Hegel, y que tiene sus referentes más cercanos en Wittgenstein, Adorno y “algunos pensadores —franceses o no— que no han tenido el honor de ser leídos por el profesor Habermas” [13]. Desde el punto de vista de la estética, Habermas no es, por tanto, una figura tan importante en el debate posmoderno, no al menos como defensor de la modernidad, el arte no juega un papel central —más bien lo contrario— en su intento de preservar la modernidad.

Tirando del hilo de Habermas, Lyotard analiza algunas cuestiones relacionadas con esa “pretensión de unidad” que busca el pensador alemán.

En las invitaciones multiformes que incitan a suspender la experimentación artística hay un mismo llamado al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad (en el sentido de la *Deffentlichkeit*, de “encontrar un público”). Es preciso hacer que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla. [14]

Como vemos, la estrategia argumentativa de Lyotard consiste en tratar de mostrar que Habermas y otras formas de buscar la unidad son, en el fondo, conser-

vadores, ya que obvian el potencial crítico y trasgresor del arte. Siguiendo a lo explicado en el bloque 1, la idea del arte moderno, más que buscar la unidad busca la negación del mundo administrado, y en ese sentido, valores como la identidad, la seguridad, la popularidad y la propia unidad le son valores un tanto ajenos. Por ello, por un lado, se podría decir que, siguiendo el razonamiento de Lyotard y con lo dicho unas líneas antes, la defensa político-social de la modernidad de Habermas no es demasiado moderna desde el punto de vista estético. Por otro lado, en este contexto, Lyotard se mueve en un paradigma claramente moderno y vanguardista, y así, para recoger la terminología empleada por Huyssen, el suyo sería una posmodernidad crítica, enmarcado en una senda de recuperación de la vanguardia —pese a que según la periodización de Huyssen, sus textos aparecen con el apogeo de la posmodernidad afirmativa—. En este punto es además explícito. “Hay un signo irrecusable de esta común disposición y es que, para todos estos autores, no hay nada tan apremiante como la liquidación de la herencia de las vanguardias. Esta es, en particular, la impaciencia que domina al llamado “transvanguardismo”” [Lyotard, 1987, 14].

La transvanguardia italiana también es referida críticamente por otro teórico en las mismas fechas. Benjamin Buchloh, miembro del llamado grupo October, sobre el cual se hablará en el tercer bloque, publicó un artículo en primavera de 1981 llamado “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”. En él, analizado especialmente un momento histórico del arte del siglo XX, que emergió hacia 1915, después de la Primera Guerra Mundial y con el final del cubismo y el futurismo, y que supuso un retorno a la figuración con movimientos como la *Neue Sachlichkeit* alemana y la *pittura metafisica* italiana. Sin embargo, en poco tiempo, figuras de primera línea del arte de la época como Picasso o Malevich caerían en esa ola neofigurativa. Dicho período artístico le vale para interpretar la situación artística de su tiempo, en donde la transvanguardia tenía una notable importancia en el contexto de los debates artísticos.

Si lo que queremos es analizar la coyuntura actual, es fundamental darse cuenta de que el desmoronamiento del estilo moderno ya ha tenido sus precedentes. La quiebra de la economía y la política capitalista en el siglo XX ha sido anticipada y ha estado acompañada por manifestaciones estéticas coherentes y recurrentes. (...) Ante el entusiasmo actual en torno a la «posmodernidad» y el «fin de la vanguardia» no se debe olvidar que el derrumbamiento del paradigma moderno es un fenómeno cíclico en la historia del arte del siglo XX, en la misma medida en que lo son las crisis de la economía capitalista en la historia política de este mismo siglo. [Buchloh, 2004, 56-57]

Por un lado queda patente la impronta marxista de su pensamiento artístico, pero más allá de eso, lo que ahora interesa es la idea de que la cacareada posmodernidad (afirmativa, diríamos) ha tenido precedentes relevantes en el siglo XX sin que ello haya supuesto un desmoronamiento total del paradigma moderno. Obviamente, Buchloh interpreta estos retornos de la figuración como retornos regresivos, y así es como leerá también la transvanguardia italiana. Para él, estos intentos posmodernos obvian la relación entre el arte y la sociedad llevando al arte hacia lo que Adorno llamaría “un consuelo dominical”. “La ideología posmoderna parece olvidar la sutil y manifiesta opresión política necesaria para mantener en pie la estructura de poder existente” [57]. Sin embargo, como ya hemos visto tanto en Adorno como en Marcuse o el mismo Debord, la crítica de la estructura del poder es un elemento central en la estética moderna. El mencionado neoclasicismo acaecido hacia 1915 y, aún con más fuerza, en la posmodernidad, es interpretado por Buchloh como un movimiento con profundos valores artísticos conservadores, entre los cuales está la revalorización de la idea de maestro.

La idealización de la habilidad del pintor, la hipóstasis de un pasado cultural que funciona como un reino ficticio de soluciones y éxitos que se ha vuelto inalcanzable en el presente, la glorificación de la Otra cultura —en este caso Italia—, todas esas características —que actualmente se estudian y se ponen en práctica de nuevo— aparecen una y otra vez en las tres primeras décadas del arte moderno del siglo XX. Pretenden interrumpir la modernidad y negar tanto su necesidad histórica como el flujo dinámico de la vida social y la historia mediante una forma extrema de alienación autoritaria respecto de estos procesos. Es importante ver cómo los artistas racionalizan estos síntomas en el momento en que aparecen, cómo más adelante son los historiadores quienes los legitiman y cómo, finalmente, se integran en la ideología cultural. [65-66]

Es difícil no acordarse de las teorías e incluso de la forma de escritura de Adorno. No en vano, la misma terminología es prácticamente idéntica cuando Buchloh habla del proceso de integración del arte, de su paso de ser arte a ser cultura. Y con ello introduce otro problema que está ligado a todo ello que es la cuestión del eclecticismo. Sin embargo, esta parte se retomará en el siguiente bloque, acompañando a un artículo de Foster en torno a la misma cuestión, qué él llama pluralismo. Lo que es de interés ahora es que Buchloh, al igual que Lyotard, enmarca la transvanguardia, lo mismo que otros movimientos como el neoexpresionismo alemán, en una posmodernidad afirmativa que pretende combatir, igual que, una vez más, el propio Lyotard.

El atractivo estético de estas eclécticas prácticas pictóricas origina una nostalgia por el momento del pasado en el que los modos pictóricos a los que remiten gozaban de autenticidad histórica. Pero el espectro de la falta de

originalidad se cierne sobre la pretensión contemporánea de resucitar la figuración, la representación y los modos de producción tradicionales no tanto por la elección concreta de sus precedentes, sino porque su intento de restablecer posiciones estéticas abandonadas las sitúa inmediatamente en una posición de secundariedad histórica. Éste es el precio que hay que pagar a cambio de la ovación que siempre recompensa la afirmación del *statu quo* bajo el disfraz de la innovación. La primera función de estas representaciones culturales es la confirmación del hieratismo de la dominación ideológica. [Buchloh, 2004, 73-74]

Otra vez, es difícil no acordarse de Adorno, por ejemplo, en su denuncia de la pseudonovedad, denuncia a la que se sumó, como se ha visto. Debord, y que forma la base de la confirmación-afirmación de la dominación.

Pero volviendo a Lyotard, lo que está claro es que, pese a ser conocido como uno de los ideólogos fundamentales de la posmodernidad, es fundamental comprender de qué posmodernidad se está hablando cuando se dice eso. Y es que como se ha visto, Lyotard debe encuadrarse en la tradición moderna, en la cual la posmodernidad no sería sino una nueva renovación de dicha modernidad. La cita de Lyotard a ese respecto es harto elocuente: “Qué es lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno” [23]. Y esta cita, en cuanto lo sitúa en una senda moderna crítica es comparable con otra de Debord mencionada anteriormente: “Nous ne devons pas refuser la culture moderne, mais nous en emparer, pour la nier” [Debord, 13].

De hecho, la (pos)modernidad aparece en Lyotard de forma muy semejante a los autores vistos en el primer bloque. Es por ello que surge el realismo como opuesto a la estética moderna, probablemente de forma más maniquea que en el caso de Adorno.

El capitalismo tiene por sí sólo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas “realistas” sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece interdicto en un mundo en que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sonde y la experimentación. [15]

Quizás no es demasiado aventurado decir que en este punto Lyotard sigue casi palabra por palabra a Adorno cuando éste analiza la cuestión del realismo y su incapacidad de dar cuenta de un mundo desmembrado y caótico, cuestión analizada en el primer bloque. Por otro lado, la convergencia con Buchloh es también notoria, y tampoco es descabellado postular la posibilidad de que fueran leídos

mutuamente, más cuando ambos artículos fueron escritos en revistas de primera línea (*Critique* y *October*) y sólo mediará un año entre uno y otro. La visión que tiene Lyotard sobre la relación entre el artista y el público debe entenderse también claramente en clave moderna.

En cuanto a los artistas y los escritores que aceptan poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente, compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad e identidad, y por esa razón, no tienen garantizada una audiencia. [16]

Ruptura de las reglas establecidas y descomuniación con el público masivo, ambas son características que han aparecido recurrentemente en el primer bloque. No en vano, el realismo se convierte la forma artística neoclásica por excelencia, y así, la forma que hay que combatir para preservar la vanguardia.

El realismo, cuya única definición es que se propone citar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte, se encuentra siempre en una posición situada entre el academicismo y el *kitsch*. Cuando el poder se llama Partido, el realismo, con su complemento neoclásico, triunfa sobre la vanguardia experimental difamándola y prohibiéndola. [16-17]

Como vemos, siguiendo casi paso a paso la línea argumentativa de los teóricos de la estética moderna, introduce otra cuestión que, como ya se ha visto detenidamente, es crucial en ella; el kitsch. Y el kitsch aparece, así, junto al academicismo, como un elemento fundamental del realismo y el neoclasicismo en general. Ya se ha analizado la cuestión del kitsch, debate que se desarrolla prácticamente cuarenta años antes, pero es relevante también la mención al academicismo, término que rara vez aparece en los debates de la primera mitad del siglo XX. La razón por la cual la tenemos, en parte, está en aquello indicado por Huyssen; es decir, que a partir de finales de los cincuenta se evidencia una integración del alto modernismo —como ya se ha dicho, y en el contexto estadounidense, una integración del expresionismo abstracto más en concreto—, lo cual provoca que su credo, con Greenberg como crítico por antonomasia, penetre en la academia —universidad, centros de arte institucionalizados etc.— y se convierta, en cierto modo, en la forma artística hegemónica. Lyotard no ve todavía este proceso en relación al modernismo —al contrario, su caballo de batalla sigue siendo el realismo—, pero la alusión al academicismo señala una argumentación que está íntimamente ligada al problema de la cooptación en tanto en cuanto el academicismo supone, precisamente, el estadio más avanzado de la cooptación. Y más allá de la interpretación concreta de la historia del arte que realiza Lyotard en ese momento, lo fundamental es entender que el academicismo surge ya

como un problema central a evitar desde la estética moderna, con una fuerza mayor que la que aparece en los años 30. Ello no es sino un signo del agotamiento y crisis de la modernidad, crisis que, siguiendo a Buchloh, es cíclica, pero que probablemente será, con la posmodernidad, más profunda que nunca. El cariz reaccionario, desde el punto de vista estético, del academicismo se fundamenta, por otro lado, en la minusvaloración del juicio estético.

En lugar de hacer que la obra se inquiete por aquello que hace de ella un objeto de arte y por conseguir alguien que se aficione a ella, el academicismo vulgariza e impone criterios *a priori* que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público. El uso de las categorías en el juicio estético será, así, de la misma naturaleza que el juicio de conocimiento. [17]

Lo que el academicismo realizaría sería, pues, una reducción del juicio estético por el juicio de conocimiento. Eso tiene relación, obviamente, con la cuestión de la autonomía estética, ya que, como en el clasicismo, el arte queda supeditado a priori por una preceptiva que no surge de la obra misma, de su ley formal.

Con todo, Lyotard distingue la posición estética antimoderna y posmoderna. La primera se referiría más a un rechazo directo y de plano de la modernidad, por un neoclasicismo o realismo evidente. Éste sería el caso de los totalitarismos, por así decirlo, clásicos; es decir, del fascismo, el nacionalsocialismo y el stalinismo. A partir de la Segunda Guerra Mundial, no obstante, surge una nueva forma de neoclasicismo. “Cuando el poder se llama “el capital” y no “el partido”, la solución “transvanguardista” o “posmoderna”, en el sentido que le da Jenks, se revela como mejor ajustada que la solución antimoderna” [17]. Y así aparece otro problema que analizaremos en el siguiente bloque, problema que ya aparecía también en Buchloh, el problema del eclecticismo.

El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos un MacDonald a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. [17]

Y el eclecticismo, el kitsch y la masa, más allá del ámbito estético, son elementos que convergen en marco capitalista, poniendo en peligro la autonomía estética moderna y dejando todo en manos del mercado.

Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose kitsch, el arte halaga el desorden que reina el “gusto” del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el

realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. [18]

El relajamiento, el qué-más-da, que en la traducción al inglés (Brooker) aparece como “anything goes”, aunque no en términos exactamente iguales, es algo que ya ha aparecido especialmente en Debord cuando indicaba aquello de que el objetivo del espectáculo es que todo siga adelante, que todo siga su curso, sin ningún espacio para la crítica o la discriminación. Y, efectivamente, es el capital quien más beneficio obtiene de ese relajamiento.

Abordando la cuestión de la relación entre la tecnología y el arte, Lyotard hace una evidente mala lectura de Benjamin cuando dice que “Sorteando las reticencias de Adorno y Benjamin, hay que recordar que la ciencia y la industria no le llevan ventaja al arte y la literatura en lo que toca a las sospechas que inspira su relación con la realidad” [19]. Ya se ha visto antes que dichas sospechas no eran tales en el caso de Benjamin. Incluir en el mismo saco en esta cuestión a Adorno y a Benjamin no parece demasiado exacto desde el punto de vista crítico-teórico.

Pero una de las ideas fuertes, y probablemente más originales de Lyotard sobre la cuestión tiene que ver con la idea de sublime, idea que recoge y modula de Kant, evidentemente. Más exactamente, el pensador francés realiza una interpretación particular del tema en relación a la modernidad y la vanguardia. “Pienso, en particular, que en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas” [20]. Esta lectura será importante porque se verá reflejada unos pocos años más tarde en las teorías de Jameson.

El gusto atestigua así que puede experimentarse en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, queda lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad de concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto. Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. (...) Estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables [20-21]

Lo sublime refleja, pues una inadecuación que está en el receptor, no en el objeto. Lo sublime, ya en Kant, es un problema de recepción. Y esta inadecuación no se reflejará, como en lo bello, de modo de placer puro. Rescatemos un pasaje clásico de Kant.

El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley. [386]

Pues bien, el ámbito de esta forma de recepción, es, para Lyotard, el arte moderno. “Llamaré moderno al arte que consagra su “pequeña técnica”, como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna” [21]. Y el ejemplo que pone de ello es Malevitch, como pintura que evita la representación y que “procurará placer dando pena” [21]. Y la vanguardia procura precisamente la lucha contra los elementos de representación, las formas fijas, concebibles, adecuados. Elementos pertenecientes, en suma, a la idea de lo bello.

Las vanguardias no acaban de desalojar los artificios de presentación que permiten esclavizar el pensamiento a la mirada y desviarla de lo impresentable. Si Habermas comprende, como Marcuse, este trabajo de desrealización como un aspecto de la “desublimación” (represiva) que caracteriza a la vanguardia, entonces es que confunde lo sublime kantiano con la sublimación freudiana y la estética, para él, ha seguido siendo estética de lo bello. [22]

La referencia a Habermas es ya conocida, pero es interesante cómo introduce en él también a Marcuse. Esta inclusión debe comprenderse por el énfasis de Marcuse en el carácter metahistórico y utópico del arte, en definitiva, para decirlo de otra forma, su humanismo, que ya ha sido analizada en el primer bloque. Ambos autores aparecen para Lyotard como autores que no pueden hacerse cargo de la negatividad del arte moderno, y que, finalmente, pese a inscribirse en esta tradición, privilegian excesivamente el elemento reconciliador, de una forma mucho más acusada, desde luego, que, por ejemplo, en Adorno.

Pero volviendo a la pregunta de qué es entonces lo posmoderno, queda patente con lo visto hasta ahora que es casi indistinguible de la modernidad. Sería algo así como una modernidad moderna, una modernidad renovada. “Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante” [23]. Dicho así, podría decirse que la posmodernidad sería el nombre que adoptaría la modernidad en la segunda mitad del siglo XX. Como se ha dicho, con el agotamiento de las formas artísticas modernas de principios de siglo, aparece una urgencia de renovación y de negación de dichas obras ya integradas, urgencia que es plenamente moderna. La diferencia más clara que traza Lyotard entre la

estética moderna y la estética posmoderna tiene que ver con lo sublime. Ambas son estéticas de lo sublime pero de forma diferente.

He aquí, pues, el diferendo: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continua ofreciendo al lector al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena. [25]

La diferencia se sostiene, fundamentalmente, en la idea de nostalgia. El arte moderno sería nostálgica y por ende, no sería sublime en sentido propio, ya que, finalmente, a través de ella evitaría el displacer o pena de lo sublime. La clave está en que el arte posmoderno es más sublime que el moderno, o lo que es lo mismo, su sublimidad es plena y verdadera.

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitía experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que haya algo que es impresentable. [25]

Hay que decir que en la caracterización de lo posmoderno, en este caso, es un tanto confuso. Muchas de las características atribuidas a lo posmoderno se le podrían imputar también a lo moderno, incluso siguiendo su propia teoría. El ejemplo que ofrece a continuación, además, no hace sino ahondar en esa confusión. “Pienso que el ensayo (Montaigne) es posmoderno, y el fragmento (el *Athaeneum*) moderno” [25]. Lo que parecía una diferenciación sujeta al curso de la historia parece convertirse entonces en una diferenciación genérica que puede ser asignada a obras incluso protomodernas.

Con todo, son relevantes algunas ideas de Lyotard al respecto. Por un lado, la idea de que la posmodernidad forma parte de la modernidad y que es, de algún modo, su nueva etapa. Por otro, la idea de sublime adscrita a la forma de recepción de lo moderno, cuestión que será relevante también cuando se analicen las teorías de Jameson.

2.2.2 Jean Baudrillard

El otro pensador enmarcado en la posmodernidad que más relación directa tiene con Debord, como se ha dicho, es Baudrillard. No en vano, algunas de las ideas y tesis más fuertes de uno y otro están claramente emparentados. Baudrillard comen-

zó a publicar sus primeros libros en los mismos años de la aparición de *SE*. Continuó publicando asiduamente pero quizás es su teoría de la simulación la que más lo relaciona con la cuestión de la posmodernidad y, en especial, con el problema de la cooptación. El texto que se analizará será el llamado “La precesión de los simulacros”, el cual fue publicado en septiembre de 1983 en la revista *Art & Text*, de modo que es totalmente contemporáneo a los otros textos tratados en esta sección.

No en vano, la teoría del simulacro de Baudrillard parte del mismo punto de una de las ideas fuerza de Debord, a saber, la exacerbación de la representación. “Toda la fe y la buena fe occidentales se han comprometido en esta apuesta de la representación: que un signo puede remitir a la profundidad del sentido” [Baudrillard, 1984, 17]. Pero Baudrillard entiende la representación en sentido propio, es decir, como una relación entre el signo y una “realidad profunda” cosa que en Debord, con el espectáculo, supera esta noción. Aunque los procesos descritos son similares, la diferencia respecto a Debord reside en que Baudrillard considera que el poder lucha por el mantenimiento de lo real, es decir, que el poder está comprometido con lo real de forma antes nunca conocida, pese a que el orden haya cambiado ya y se esté en una sociedad hiperreal, en donde triunfa el simulacro.

El simulacro, más que ser el lado negativo de la realidad, es un sistema en sí mismo, un sistema autosuficiente, y como veremos, el dispositivo de lucha fundamental, o más aún, la única forma de lucha posible. Por eso es conveniente distinguir el simulacro y la ilusión. No son sinónimos. “La imposibilidad de escenificar la ilusión, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad. La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es” [47]. Como se ha dicho, pese a que sea el germen de la simulación, su punto de partida, la representación no es exactamente sinónimo de éste.

Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro. Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

- es el reflejo de una realidad profunda
- enmascara y desnaturaliza una realidad profundamente
- enmascara la ausencia de realidad profundamente
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro [17-18]

Esa sería el modo en que la representación sería absorbido por la simulación progresivamente; desde ser un directo reflejo de la realidad a no tener ninguna relación con ella.

El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Los primeros remiten a una teología de la verdad y del secreto (de la cual forma parte aún la ideología). Los segundos inauguran la era de los simulacros y de la simulación en la que ya no hay un Dios que reconozca a los suyos, ni Juicio Final que separe lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, pues todo ha muerto y ha resucitado de antemano. [18-19]

Así, no es sólo que la simulación no sea irrealidad o falsa realidad, sino que es, para decirlo de forma un tanto rocambolesca, más real que la realidad misma. “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” [9]. Al no ser ya reflejo de otra cosa, la simulación es , lo cual no quiere decir que sea real; la simulación, más que real es hiperreal. De todo este análisis se deduce que se distingue del término marxista clásico de “ideología”. “La ideología no corresponde a otra cosa que la malversación de la realidad mediante los signos, la simulación corresponde a un cortocircuito de la realidad y a su reduplicación a través de los signos” [57].

El ejemplo que utiliza Baudrillard para explicar la simulación y la hiperrealidad es Disneylandia.

Disneylandia existe para ocultar que es el país «real», toda la América «real», una Disneylandia (al modo como las prisiones existen para ocultar que es todo lo social, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario). Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto lo rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología) sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad. [30]

Entonces, no es que Disneylandia sea una simulación; más bien, es un dispositivo que trata de ocultar que el resto lo sea, la distracción que permite no reconocer que se vive en un mundo hiperreal. De ahí que el orden esté comprometido con lo real, a diferencia de la teoría de Debord. Los (supuestos) escándalos mediáticos son otro de estos dispositivos, escándalos que aparecen también, como se ha dicho, en *Comentarios* de Debord, especialmente en sus reflexiones sobre el rumor y el secreto. De hecho, Baudrillard utiliza un ejemplo que después citará Debord en el citado libro (34), a saber, el Watergate.

Watergate. Escenario idéntico al de Disneylandia, efecto imaginario ocultando que no existe ya realidad ni más allá ni más acá de los límites del perímetro artificial. Efecto de escándalo en este caso, ocultando que no

hay diferencia alguna entre los hechos y su denuncia (los métodos usados por los hombres de la CIA y por los periodistas del Washington Post son idénticos). La misma operación de disuasión destinada a regenerar ya, por medio del escándalo, un principio moral y político, ya, a través de lo imaginario, un principio de realidad en extinción. [36]

La hiperrealidad, por tanto, es un sistema social donde no existen diferencias, en que cualquier oposición (hechos contra denuncias) es, en realidad, falsa, y en que la simulación manda sobre todo lo demás. La similitud con la sociedad espectacular queda otra vez patente, como atestiguan frases como “La denuncia del escándalo es siempre un homenaje tributado a la ley” [36]. Y el sistema mismo hace que la cooptación se sitúe en su centro.

El capital, inmoral, y sin escrúpulos, sólo puede ejercerse tras una superestructura moral, quienquiera que regenera esta moralidad pública (sea a través de la indignación, de la denuncia, etc.) trabaja espontáneamente para el orden del capital. Así lo hicieron los periodistas del Washington Post. [37]

La oposición, la denuncia (encarnados en las figuras de los periodistas del Washington Post), con la cooptación, se vuelven a favor del mismo sistema capitalista en tanto en cuanto absorbe su potencial para reforzar el sistema. Por eso se diferencia de Pierre Bourdieu porque éste, según Baudrillard, todavía sigue pensando en términos ideológicos clásicos, es decir, sigue empleando la distinción verdad/simulación. Y siguiendo lo dicho sobre Disneylandia, Baudrillard especifica que el Watergate no es un escándalo. Y es que, efectivamente, en los términos de su teoría, la idea de que ese célebre hecho fuese un escándalo y una simulación implicaría que el resto no lo fuera, es decir, que habría una base real y verdadera de lo social más allá de los Disneylandia, Watergate etc. Este hecho lo diferencia otra vez de Bourdieu, como él mismo indica, pero también, en el fondo, de Debord —al Debord de *SE* al menos—, el cual, aunque como hemos visto, con escaso optimismo al final, sí creía que existía, aunque casi diminuto, un espacio para desenmascarar el espectáculo, o dicho de otra forma, sí existía un lugar para la lucha política. Comparte con Debord, por otro lado, la crítica a las vertientes más liberales de la izquierda, a aquellas que se basan en la idea ilustrada del contrato social, idea del que, según Baudrillard, el propio pensamiento revolucionario está impregnado.

Se le imputa al capital la idea del contrato, pero a él le tiene sin cuidado pues es una empresa monstruosa, sin principios, un punto y nada más. El pensamiento iluminado es el que intenta controlarlo imponiéndole reglas y toda recriminación con avisos de pensamiento revolucionario está hoy acusando al capital de no seguir las reglas del juego: «el poder es injusto,

su justicia es una justicia de clase, el capital nos explota...», como si el capital estuviera ligado por un contrato a la sociedad que rige. Es la izquierda la que tiende al capital el espejo de la equivalencia esperando que quede prendido de él, prendido en la fantasmagoría del contrato social y cumpliendo sus cláusulas, redistribuyendo su deuda entre toda la sociedad (al mismo tiempo, la revolución ya no es necesaria: basta con que el capital se adhiera a la fórmula racional del cambio.) [38-39]

Así es como las fuerzas de izquierda y revolucionarias quedan integrados en el capital sin ninguna opción para el cambio real. Por eso la transgresión ya se queda corta como alternativa al sistema. El único resquicio que quedaría, resquicio aún más pequeño que el de Debord, sería la propia simulación, en tanto en cuanto demostraría el carácter hiperreal de la sociedad.

La transgresión, la violencia, son menos graves, pues no cuestionan más que el reparto de lo real. La simulación es infinitamente más poderosa ya que permite siempre suponer, más allá de su objeto, que **el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación.** [47]

La simulación manda en la sociedad hiperreal pero lo que el poder trata es de ocultar dicha situación; es por ello que la verdadera forma de lucha posible que ve Baudrillard en este contexto es el simulacro, debido que a través de él se puede tomar conciencia de que todo no es sino simulacro. Efectivamente, la relación con Debord es patente, pero Baudrillard considera que el poder anhela lo real y lucha por mantener ese viejo orden mientras que Debord piensa lo contrario, que el poder se ha adaptado a las nuevas formas de orden y que no necesita ya de lo real para perdurar. De hecho, es la labor de la verdadera oposición desenmascarar el espectáculo. Se podría decir, resumidamente, que ambos pensadores coinciden a grandes rasgos en lo que refiere a la caracterización de la sociedad contemporánea. Ella se basa en el espectáculo o en el simulacro. Sin embargo, como se ha dicho, Baudrillard considera que el poder trata de ocultar esta situación mientras que para Debord tal estrategia del poder no existe. Y es que ello deriva de la concepción negativa y alienante que tiene Debord respecto al espectáculo, al contrario que Baudrillard, para el que la simulación, como se ha visto, no es alienante. Lo que es alienante para Baudrillard es el engaño que trata de realizar el poder, es decir, Disneylandia, el Watergate etc. Para Baudrillard la hiperrealidad no es necesariamente negativa, abre un nuevo campo social de simulación nunca antes conocida; para Debord la sociedad de espectáculo es algo contra el que hay que luchar. El sistema capitalista sólo funciona según Baudrillard, en el orden de lo real. “Dentro de esta imposibilidad de aislar el proceso de simulación hay que constatar el peso de un orden que no puede ver ni concebir más que lo real, pues sólo en el seno de lo real puede funcionar” [49]. Por ello es apremiante la simulación, porque es

la única forma de desactivar el orden establecido. “El desafío de la simulación es inaceptable para el poder” [49]. Y con él la parodia, uno de las formas de simulación privilegiadas.

La parodia, al hacer equivalentes sumisión y transgresión, comete el peor de los crímenes, pues anula la diferencia en que la ley se basa. El orden establecido nada puede en contra de esto, está desarmado ya que la ley es un simulacro de segundo orden mientras que la simulación pertenece al tercer orden, más allá de lo verdadero y de lo falso, más allá de las equivalencias, más allá de las distinciones racionales sobre las que se basa el funcionamiento de todo orden social y de todo poder. Es pues ahí, en la ausencia de lo real, donde hay que enfocar el orden, no en otra parte. [49]

Así es que la estrategia para luchar contra el poder es socavar las diferencias entre lo verdadero y falso, en suma, socavar toda distinción racional, para lo cual es la simulación el dispositivo esencial, con la parodia como forma para emplearlo. Por ello, los acontecimientos mediáticos como los secuestros de aviones etc. (Baudrillard los llama *hold-ups*) son formas de simulación que el poder no puede controlar; no por el hecho mismo del crimen, sino por su dimensión mediática y de simulación. Ésa es otra diferencia respecto de Debord, que deriva de sus diferencias más importantes arriba señaladas, porque para el situacionista estos hechos mediáticos no hacen sino reforzar el orden espectacular. Como ya se ha dicho, el garante del sistema para Baudrillard es lo real, al contrario que Debord.

Es en tanto que sucesos hiperreales, no teniendo ni contenido ni fines propios, pero refractados los unos por lo otros (sic) (del mismo modo que los llamados sucesos históricos: huelgas, manifestaciones, crisis, etc.), es en tanto que tales que llegan a ser incontrolables para un orden que sólo puede ejercerse sobre lo real y sobre lo racional, sobre causas y fines. (...) La única arma absoluta del poder consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción. [50-51]

La idea de Baudrillard es que con la simulación se desenmascara el poder en tanto que él mismo también aparece como tal —como simulación de poder— y por tanto, se dismantela. Por eso la estrategia se fundamenta en emplear las mismas armas del poder para subvertirlo desde su centro. “La hiperrealidad y la simulación disuaden de todo principio y de todo fin y vuelven contra el poder mismo la disuasión que él ha utilizado tan hábilmente durante largo tiempo” [51]. En ese sentido, Baudrillard es bastante optimista en cuanto a la descomposición del poder se refiere; considera que al poder le queda poco espacio para perpetuarse.

Mientras la amenaza histórica le vino de lo real, el poder jugó la baza de la disuasión y la simulación desintegrando todas las contradicciones a fuerza de producción de signos equivalentes. Ahora que la amenaza le vie-

ne de la simulación (la amenaza de volatilizarse en el juego de los signos), el poder apuesta por lo real, juega la baza de la crisis, se esmera en recrear posturas artificiales, sociales, económicas o políticas. Para él es una cuestión de vida o muerte, pero ya es demasiado tarde. [53]

El socialismo, pues es inminente.

Seguimos en el mismo sitio y no encontramos salida: no sabemos guiar el cortejo fúnebre de lo real, del poder, **de lo social mismo**, implicado también en la depresión en que nos agitamos. Y es precisamente por un recrudescimiento artificial del poder, de lo real y de lo social por lo que intentamos escabullirnos. Esto, sin duda, acabará produciendo el socialismo. Por una torsión inesperada, por una ironía que no es ya historia, será la muerte de lo social de donde va a surgir el socialismo, como brotan las religiones de la muerte de Dios. [54]

Este punto también es algo que lo diferencia de Debord, para el que la inminencia del socialismo o cualquier forma de sociedad alternativa al del espectáculo, era al menos dudoso —en su última etapa casi imposible—.

2.3 La posmodernidad cultural de Fredric Jameson

El autor fundamental para entender la posmodernidad en su vertiente cultural, o para medir las consecuencias culturales y artísticas de dicho período es, sin duda, Fredric Jameson. Profesor de la Universidad de Duke, su trabajo más reconocido e influyente es precisamente aquel que trata de la posmodernidad cultural. Su trabajo se enmarca dentro de la tradición marxista, en lo que se llamó la Nueva Izquierda, es decir, en los movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial que trataron de renovar dicha tradición separándose de la ortodoxia marxista más férrea. En ese sentido, algunos de los autores ya analizados como Adorno, Marcuse, Lukács, Benjamin y otros, causaron en él una importante influencia. Uno de los puntos esenciales de esta “nueva” perspectiva se fundamentaba en la diferente perspectiva entorno a la relación entre infraestructura y superestructura, cuestión que ya ha sido estudiada especialmente de la mano de Marcuse. Así, Jameson también teoriza en ese contexto, realizando una crítica inmanente de esa nueva forma cultural llamada posmodernidad.

El primer artículo referencial sobre la cuestión que publicó Jameson fue "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", que vio la luz en 1984 en la revista *New Left Review*. A partir de ese texto el crítico estadounidense iría ampliando su teoría en sucesivos textos, que los reuniría en 1991 en el libro que recogería el nombre de ese primer artículo. Jameson, con todo, ha seguido escri-

biendo sobre el tema hasta la actualidad. Por ello, los textos que se considerarán aquí provienen de diferentes períodos empezando desde el primero citado hasta *El posmodernismo revisado*, que en origen fue una conferencia dada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Antes de nada, es conveniente realizar un apunte terminológico. A menudo se emplean los conceptos posmodernidad y posmodernismo como si fueran sinónimos, pero el propio Jameson ve en ese último texto la necesidad de hacer una distinción entre ambos. Así habla sobre su primer artículo que empleaba el término “posmodernismo” y que ahora emplearía el de “posmodernidad”, como ya ha sido citado anteriormente.

De modo que para el estilo o subestilo artístico es conveniente emplear el término “Posmodernismo” mientras que para el nuevo período cultural se deja el concepto de “posmodernidad”. Así, cuando en los textos de Jameson anteriores a este último aparece el nombre “posmodernismo” debe entenderse “posmodernidad” a no ser que se especifique tácitamente que se refiere a un (sub)estilo artístico concreto, a menudo identificado con la transvanguardia o movimientos similares que tanto Lyotard como Buchloh criticaban.

2.3.1 Cultura y economía

Jameson se basa en el análisis del economista Ernest Mandel para postular un nuevo cambio de ciclo en el ámbito cultural. Éste había dividido en tres fases la historia del capitalismo, relacionadas, obviamente, con el desarrollo tecnológico: el capitalismo mercantil, sustentado por la producción mecánica de motores de vapor; el capitalismo monopolista o imperialista, sustentado por los motores eléctricos y de combustión; y el capitalismo multinacional o avanzado, sustentado por la mecánica de los ingenios electrónicos. La idea de Jameson es que a cada fase económica corresponde una fase cultural diferenciada, siendo la posmodernidad la correspondiente al capitalismo avanzado —de ahí el título de su artículo—. Pero esa tesis tiene el peligro del excesivo materialismo e historicismo, es decir, el peligro de reducir la cultura a la economía y caer, de algún modo, en el materialismo mecanicismo que tanto criticaron Marcuse y otros. Y, en tanto en cuanto Jameson trata de situarse en una tradición más o menos marxista heterodoxa que intenta huir de la ortodoxia marxista y sus problemas de este tipo, debe matizar este aspecto.

Intento evitar la suposición de que la tecnología sea de algún modo «determinante en última instancia», ya sea para nuestra vida social actual o para la producción cultural: esa tesis está indisolublemente ligada a la noción postmarxista de una sociedad «postindustrial». Pretendo, al contrario, sostener que nuestra representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsio-

nada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días. [85]

Es ese peligro de caer en un burdo materialismo el que provoca que Jameson no desarrolle la cuestión de la relación entre cultura y economía. El propio teórico estadounidense, en su último texto, admite esa carencia. “En mi primer ensayo (quizá simplemente porque tanto el término como el fenómeno histórico acababan de aparecer en el horizonte de los primeros ochenta) lo que claramente dejé fuera fue la identificación del capitalismo tardío con la posmodernidad” [22]. Y es precisamente en ese ulterior texto donde desarrolla más este aspecto. Para Jameson, en el contexto posmoderno, la economía y la cultura no son sino dos caras de la misma moneda en donde ambos ámbitos penetran en el otro simultáneamente.

En nuestro tiempo, lo cultural es uno [atributo de la substancia] respecto a lo económico (en el sentido de que todas las obras de arte están para ser vendidas en el mercado del arte, y que la «forma-mercancía» domina el arte y la cultura tanto como los bienes materiales). Pero, entonces, también tenemos que añadir que, en nuestro tiempo, lo económico es uno respecto a lo cultural: todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material. [22-23]

No cabe duda de que en estos párrafos resuenan las palabras de Debord, el cual fue citado por el pensador estadounidense, por cierto, junto a Baudrillard en el artículo de 1984. El imperialismo de la imagen nos lleva, sin duda, a las teorías situacionistas, lo mismo que la pérdida de la diferenciación, que en Debord aparece como la cuestión de la abstracción.

La posmodernidad es entonces esa des-diferenciación, esta implosión que reúne de nuevo los aspectos que en la modernidad habían sido separados en disciplinas, de modo que la superestructura se pliega de nuevo sobre la base y, al mismo tiempo, la base se vuelve superestructural. [23]

Esta cuestión de la des-diferenciación será fundamental tanto en Jameson como en la posmodernidad en general, y uno de los temas que recoge Foster para proponer otra solución por medio del concepto “margen de maniobra”. Pero, como decíamos, con el paso del tiempo parece que la relación entre la posmodernidad y una nueva fase del capitalismo es todavía más clara para el teórico estadounidense.

Me gustaría afirmar ahora que «globalización» y «posmodernidad» son lo mismo, son dos caras de nuestro momento histórico, o, mejor aún, de la fase de modo de producción en la cual nuestro momento, nuestro presente, se halla inserto. Si se prefiere la terminología clásica, entonces la globalización es la base y la posmodernidad la superestructura de esta tercera

etapa del capitalismo, y desde esta perspectiva resultarían visibles otras características de la posmodernidad (que, por tanto, no trataré). [24]

Obviamente, esta identificación posmodernidad-globalización era improbable en 1984, ya que no fue hasta la década de los 90 cuando se empezó a emplear dicha palabra (o la sinónima mundialización). Por ello, Jameson, como hemos visto, utilizaba entonces *capitalismo avanzado* o *capitalismo multinacional* para explicar el mismo fenómeno que ahora se le hace llamar, casi en la totalidad de los debates sobre el tema, globalización. En todo caso, lo relevante aquí es ver cómo funcionan globalización y posmodernidad como base y superestructura, y así, se podría parafrasear el artículo original diciendo que la posmodernidad es la lógica cultural de la globalización.

No en vano, Jameson considera que el término globalización da buena cuenta del aspecto espacial de la posmodernidad, aspecto sobre el cual se hablará más adelante, aunque, según él, se quede corto a la hora de caracterizar otro de los elementos fundamentales, desde el punto de vista económico, de este nuevo orden; a saber, el capital financiero. Esta es un tema que, dicho sea de paso, tampoco aparecía en sus primeros textos. Jameson llama al capital financiero la “interfaz” [32] entre la globalización y la posmodernidad, el cual sólo es posible por mor del desarrollo de la informática.

Quiero insistir ahora en el modo en que la informática hace posible un nuevo tipo de capitalismo financiero, en el que la distancia espacial resulta traducida a una simultaneidad temporal virtual, y en que, en otras palabras, el espacio deroga el tiempo. Inversiones, especulación, la venta de la totalidad de divisas de un país, descapitalizaciones y adquisiciones, la mercantilización de un futuro que se puede comprar y vender; las nuevas tecnologías han acelerado estos procesos hasta el punto de que el paso del tiempo, la *durée* de Bergson, ha sido virtualmente eliminada. [32-33]

Recordemos estas ideas en relación a Debord y Habermas, con la cita a Bergson también de éste último. Así, en el cambio de fase capitalista, el propio capitalismo se ha transformado de un capitalismo de la producción a un capitalismo de la especulación.

La producción y el beneficio, ya obsoletos, han sido desplazados por la especulación en una especie de mercado de futuros sobre acciones —acciones que, además, tienen muy poco contenido concreto, y unos vínculos muy débiles respecto a la producción actual (cuyo valor solían representar)—, y este desplazamiento es la fuente y el contexto de donde ha surgido esa miríada de teorías acerca del simulacro, la imagen, la esa sociedad del espectáculo, todo tipo de inmaterialidad, incluyendo también las diversas ideologías actuales sobre la comunicación. [51-52]

El mismo Jameson admite que este proceso requeriría un análisis más exhaustivo pero ofrece, de la mano de Edward LiPuma y Benjamin Lee, el ejemplo del derivado financiero. Para Jameson, el derivado financiero es el ejemplo perfecto para explicar la forma en que el capitalismo se ha convertido en especulativo, basado en especulaciones futuras. El derivado es útil, así, para imaginar otros procesos paralelos en el ámbito del arte y la cultura.

Considero que la posmodernidad es original en el modo que tiene de imaginar qué es un acto, qué es un objeto creativo y, en mi opinión, la mejor manera de identificar esa originalidad —lo más lejos que podemos llegar— es mediante ese instrumento financiero llamado «derivado». Creo que dicha herramienta presenta muchas analogías interesantes con la obra de arte, pero, evidentemente, no pienso que el derivado financiero sea «la causa» de las obras de arte. [95-96]

2.3.2 Crítica de la metafísica

Es interesante observar que el primer ejemplo que propuso Jameson como arte posmoderno fuera un cuadro de Andy Warhol, el *Diamond Dust Shoes*. Y es que ya hemos visto que para Marcuse el arte pop es un arte integrado, que elimina la diferencia entre apariencia y esencia y carece de cualquier potencial político. En ese sentido, interpretado de una forma u otra, parece claro que esta forma de arte supone un punto interpretativo central en los debates que se analizan en este trabajo, entre otras cosas, porque también es un tema recurrente en Danto y Foster. Con todo, Jameson coincide con Marcuse en la idea de que el arte pop es una forma de arte que carece de carga política y de la posibilidad de diferenciación que tienen las modernas.

En efecto, la obra de Andy Warhol gira fundamentalmente en torno a la mercantilización, y las grandes carteleros de la botella de Coca-Cola o del bote de sopa Campbell, que resaltan específicamente el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado, deberían ser declaraciones políticas cruciales y críticas. Si no lo son, entonces deberíamos preguntarnos por qué razón carecen de ese carácter, y deberíamos comenzar a interrogarnos más seriamente acerca de las posibilidades del arte crítico en el período posmoderno del capitalismo tardío. [Jameson, 1991, 28-29]

Y junto a esta duda, que en el fondo es más bien retórica, otro problema que está estrechamente ligado a él, a saber, la cuestión de la falta de profundidad, la cual se expresaba en Marcuse como la eliminación de la diferencia entre apariencia y esencia.

[Con la posmodernidad surge] el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos a los que tendremos ocasión de volver en numerosos contextos distintos. [Jameson, 1991, 29]

Sin duda, la famosa sentencia “la profundidad está en la superficie” a menudo atribuida a Oscar Wilde, es un lema recurrente en el contexto posmoderno. Jameson desarrolla esta crítica del “modelo de profundidad” [33] de la mano de la teoría contemporánea, tan en boga por aquel entonces —especialmente en la recepción estadounidense del pensamiento (post)estructuralista francés—. “Lo que hoy llamamos teoría contemporánea —o, aún mejor, discurso teórico— también es en sí mismo y muy precisamente, según mi tesis, un fenómeno posmoderno” [32]. Según ello, la crítica del modelo de la profundidad se da por medio de la crítica de otras cuatro tradiciones teórico-filosóficas: la dialéctica, el psicoanálisis freudiano, el existencialismo, la semiótica. Todas ellas, para emplear la terminología derridiana, se fundamentan a través de ciertas oposiciones binarias en donde uno de los términos juega el papel positivo (profundidad) mientras que el otro juega el papel negativo (superficie). La dialéctica, con apariencia-esencia; el psicoanálisis freudiano con manifiesto-latente; el existencialismo con inautenticidad-autenticidad; y la semiótica significante-significado.

De modo que como decía Huyssen, la influencia del pensamiento (post)estructuralista en Estados Unidos resultó fundamental en la gestación de la teoría de la posmodernidad especialmente en Norteamérica. Así, la posmodernidad, en particular en el caso de Jameson, aparece como una especie de derivado de la crítica postestructuralista, en concreto de su crítica de la metafísica. Es en esa crítica donde se enmarcan muchas de las características señaladas por el autor estadounidense. La crítica al modelo de autoridad es uno de ellos, precisamente.

2.3.2.1 El tiempo y el espacio

Otro de los elementos centrales en esta crítica de la metafísica es la cuestión del tiempo y el espacio. Hay alusiones a esta cuestión ya en su primer artículo.

Se ha dicho a menudo que habitamos hoy la sincronía más que la diacronía, y pienso que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho. [40]

Idea que, por otro lado, aparece a lo largo de todos sus textos incluido el último: “La posmodernidad puede ser caracterizada, ciertamente, por el creciente predominio de lo espacial sobre lo temporal” [29]. De ahí la idea de que la dureé, el paso del tiempo, se elimine en la posmodernidad. En ella se encuentra, así, una especie de imperialismo del presente, en donde tanto el pasado como el futuro quedan en nada.

En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habría que decir que el pasado como «referente» se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos. [1991, 46]

Ninguna sociedad previa ha tenido tan poca memoria funcional, tan poco sentido del pasado histórico como ésta; y resulta evidente que la desaparición del pasado conlleva también, a la larga, la desaparición del futuro. [2012, 33-34]

Esta cuestión aparece siempre en relación con el problema del sujeto, problema que analizaremos a continuación, y que da cuenta de que todos estos aspectos no son sino partes de la crítica general de la metafísica. “Llamo a esto fin de la temporalidad, la reducción al cuerpo y al presente” [Jameson, 2012, 33]. El problema de la temporalidad tiene como ejemplo claro todos los procesos culturales nostálgicos, todos los movimientos neo y revival que son tan característicos de los últimas décadas. No en vano, ya en el artículo de 1984 aparecía un apartado titulado “La moda «Nostalgia»” en donde situaba el cine nostálgico como la forma de manifestación más evidente de este hecho. *American Graffiti*, *Chinatown* y *The Conformist* son los ejemplos que aporta Jameson (2009, 8) como películas de este tipo de género. Todo ello, por medio de dichos remakes, revival etcétera, hace que en la posmodernidad aparezca una especie de amalgama estilística sin fin, una convivencia de múltiples estilos sobre los cuales no se puede discriminar en favor de uno u otro como se hacía en el modernismo.

Esta situación ha provocado lo que los historiadores de la arquitectura llamaron «historicismo»⁴⁴, es decir, la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general, lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo «neo». [1991, 45]

Y esto se relaciona también con una de las características más típicas de las descripciones del arte posmoderno, con la intertextualidad.

Hemos entrado ahora en una «intertextualidad» que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético, y que opera una nueva con-

44 No confundir el concepto “historicismo” en el contexto arquitectónico, que se refiere a la recuperación de viejos estilos, con el concepto asociado a la filosofía de la historia empleado a lo largo de este trabajo, que tiene que ver con el determinismo histórico.

notación de «antigüedad» y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia «real» [1991, 50]

De ahí el cacareado carácter metaficcional del arte posmoderno; perdido el referente “real” —recordemos lo dicho por Baudrillard— sólo se puede hacer ficción de la ficción, sólo se puede escribir sobre lo ya escrito, sólo se puede filmar (o montar) lo ya filmado, etc. Esta idea de pluralidad de estilos y formas artísticas será central en el problema del fin del arte planteado tal y como lo hace Danto, como veremos en la siguiente sección. Así, se puede decir que no existe ningún estilo singular, ninguna forma de representación ni imagen singular del tiempo posmoderno; todo queda en una combinación de formas ya creadas.

Ello tiene numerosas implicaciones, entre las cuales está la cuestión del pastiche, que se analizará a continuación. Pero antes, se debe hacer notar que tanto la forma de recepción como los propios géneros artísticos sufren importantes transformaciones en este contexto.

Todo ello confiere al texto una impresión extraordinaria de *déjà-vu* y de familiaridad peculiar que estaríamos tentados de asociar con el «retorno de lo reprimido» del que hablaba Freud en «Lo siniestro» mucho más que con la formación historiográfica del lector. [56]

El *déjà-vu* es, dicho sea de paso, uno de los elementos más presentes en la razón cínica tal y como la caracterizó Peter Sloterdijk en 1983. Sloterdijk llama razón cínica a la forma de razón característica de la posmodernidad, que define como “falsa conciencia ilustrada” [34]. Y además de esta irrelevancia de la “formación historiográfica del lector” o receptor en general, Jameson señala otro elemento que puede entenderse como la extensión de la teoría benjaminiana de la recepción distraída. “Al espectador posmodernista, en cambio, se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita” [74]. No es ya sólo, como en Benjamin, que la visión de una pantalla supone una concentración más distraída; en el contexto posmoderno el espectador aumenta su distracción incluso visionando varias pantallas simultáneamente.

Pero al igual que la recepción, la posmodernidad provoca importantes cambios en ciertos géneros como la novela histórica, el cual se cita a menudo como el género literario característico de este tiempo. El propio Jameson utiliza un ejemplo de este género, la obra de E.L Doctorow y, en particular, su novela *Ragtime*. “Esta novela histórica es ya incapaz de representar el pasado histórico; lo único que puede «representar» son nuestras ideas y estereotipos del pasado (que en virtud de ello deviene en el mismo acto «historia *pop*»” [59].

Pero en tanto en cuanto en la posmodernidad puede definirse como progresivo predominio de lo espacial sobre lo temporal, hay algunas consideraciones pertinentes a hacer respecto al espacio. No en vano, no debe olvidarse que la posmodernidad apareció muy tempranamente, casi antes que en cualquier otra disciplina, en la arquitectura por medio de la crítica a la arquitectura moderna que estaba representada por la escuela Bauhaus, Le Corbusier y otros. El libro teórico por excelencia de este movimiento fue *The Language of Post-Modern Architecture* de Charles Jencks, editado en 1977, es decir, antes de muchos de los teóricos canónicos (sirva el oxímoron) de la posmodernidad. Otros arquitectos citados por Jameson en 1984 como característicos de la posmodernidad son Frank Gehry, Robert Venturi, Charles Moore y Michael Graves, además de John Portman, del cual analizaría con más detalle su *Hotel Bonaventure* finalizado en 1976 y situado en Los Ángeles. Así es como explica Jameson, valiéndose de este edificio, la diferencia entre la arquitectura moderna y posmoderna.

Suele decirse que, por una parte, estos nuevos edificios son obras populares y que, por otra, son respetuosos con el tejido urbano autóctono americano; es decir, que ya no pretenden, como lo hicieron las obras maestras y monumentos del modernismo, insertar un nuevo lenguaje utópico, distinto y más elevado, en el comercial y estridente sistema de signos de la ciudad que nos rodea, sino que, más bien al contrario, se esfuerzan por hablar ese mismo lenguaje, utilizando su léxico y su sintaxis, tal y como —de forma paradigmática— lo han «aprendido de Las Vegas» [89]

Otra vez aparece, como se ve, la idea de heterogeneidad de estilos, la idea de que no hay ya ningún lenguaje predilecto ni utópico. De hecho, la arquitectura posmoderna más representativa aparece como una especie de collage de diferentes estilos pretéritos, a menudo con tendencia al ornamento —a diferencia de la arquitectura moderna, generalmente sobria—. Un buen ejemplo de dicha arquitectura, en el contexto ibérico, es el *Teatre Nacional de Catalunya* de Barcelona, diseñada por Ricardo Bofill, y que es una especie de remake de un templo griego. Por otro lado, en este nuevo contexto, el edificio posmoderno, en lugar de ser el refugio de un entorno urbano hostil, se adapta a dicho entorno, o más aún, trata de mimetizarlo. En su capacidad de adaptación y afirmación, podría decirse que es una arquitectura cooptada por el mundo administrado.

El *Bonaventura* encierra la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad en miniatura (y añadamos que a este nuevo espacio total corresponden nuevas prácticas colectivas, un nuevo modo de congregarse y moverse los individuos, o algo así como la práctica de una hipermultitud nueva e históricamente original) (...) El edificio no desea ser parte de la ciudad, sino antes bien su equivalente o el sucedáneo que toma su lugar. [91]

Este punto apunta a la idea de Jameson, que resuena otra vez a Benjamin, de que al individuo no le ha dado tiempo todavía para adaptarse a este nuevo espacio, y que de alguna forma, se siente torpe todavía en ese entorno.

Nosotros, los seres humanos que se desenvuelven en este espacio nuevo, estamos retrasados con respecto a tal evolución; se ha producido una mutación en el objeto, e incluso ha sido acompañada por la mutación equivalente del sujeto; pero aún no estamos en posesión de las herramientas perceptivas correspondientes a este nuevo hiperespacio. [87-88]

Y ello señala, como vemos, hacia el siguiente punto en la crítica de la metafísica; es decir, a la crítica del sujeto.

Esta última transformación del espacio —el hiperespacio posmoderno— ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable. Ya he indicado que este amenazador punto de ruptura entre el cuerpo y el espacio urbano exterior —que es a la desorientación primitiva provocada por el modernismo antiguo como las velocidades de las naves espaciales a las de los automóviles— puede considerarse como símbolo y analogía del dilema mucho más agudo que reside en nuestra incapacidad mental, al menos hasta ahora, de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos. [97]

2.3.2.2 El sujeto

En el texto de 1984 parte de lo que entonces llamó “ocaso de los afectos” para realizar una crítica del sujeto moderno, cuestión que matizará en su último texto. En aquella época, Jameson consideraba que en el sujeto posmoderno se evidencia una pérdida de afectividad, el cual se traduce, entre otras cosas, en la práctica desaparición de la figura humana, en cuanto humana, en el arte —ya que mercantilizada aparece por doquier, especialmente en Warhol—. A ello se le opondría la ansiedad y el spleen modernos, que ejemplifica con *El grito* de Edvard Munch. Como decíamos, Jameson corrige algo esta teoría en su último texto, aunque no de manera determinante.

En mi viejo libro sobre el posmodernismo hablaba del «ocaso del afecto», un antiguo término latino y filosófico que, de repente, en los últimos veinte años se ha transformado en toda una escuela de crítica literaria y cultural, en cierto sentido post-psicoanalítica, en otro post-feminista. Esta transformación constituye en sí mismo uno de los desarrollos y síntomas postmodernos más interesantes, acerca del cual habría mucho que decir. Baste mencionar el hecho de que la teoría del afecto ha sucedido hoy a la vieja teoría filosófica de las emociones. [2012, 35-36]

De hecho, considera ahora que, más que el ocaso de los afectos, lo que se da en la posmodernidad es un ocaso de las emociones.

Ahora veo que debería haberme limitado al término «emoción» y a los típicos sistemas psicológicos de las emociones que nos habían legado las autoridades mencionadas. Lo que está menguando como tal es lo que llamamos emoción, mientras que lo que se denomina afecto —algo acerca de lo cual sólo recientemente disponemos de una teoría, y que tiene por dinámica fundamental precisamente el crecimiento y la mengua— tiende a suplantarse a las antiguas emociones en nuestra experiencia psíquica. [38]

Pero todo ello, en el fondo, no es sino un síntoma de un proceso más general, que puede llamarse muerte del sujeto moderno. “Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación” [1991, 37]. Si, como ya hemos visto en los autores frankfurtianos, una de las características del sujeto moderno era su alienación —y de ahí derivaban algunas de las características del arte moderno en general—, en la posmodernidad, según Jameson, dicha alienación desaparece en pos de una fragmentación del sujeto. En efecto, ya no puede hablarse de un sujeto monádico en el sentido moderno; lo que se tiene únicamente son restos de ese sujeto, lo cual imposibilita realizar ya una crítica de la alienación que se veía fundamental en la teoría artística y cultural de la modernidad.

No significa que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente exentos de sentimiento, sino más bien que tales sentimientos —que sería mejor y más exacto denominar «intensidades»— son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia sobre la que volveremos al final de este ensayo. [1991, 39]

Todo este proceso de fragmentación del sujeto, que es en el fondo el quid de la cuestión, permanece de igual forma en la teoría jamesoniana a lo largo de los años, aunque hoy en día tenga un tono menos afectado.

Cuando la posmodernidad daba sus primeros pasos, los estructuralistas y postestructuralistas hablaban de «la muerte del sujeto», con ello se referían, en un lenguaje menos melodramático, a la creciente fragilidad y vulnerabilidad del antiguo individualismo burgués, a su deterioro bajo las condiciones institucionales a gran escala, y al declinar de la competición capitalista que, en sus comienzos, dio origen a un ego adquisitivo y agresivo y a una identidad poderosa y edípica. Todas las características que he atribuido a una subjetividad propiamente posmoderna deben ser entendidas en función de ese proceso (la reducción al presente; el cuerpo como una última realidad superviviente al agotamiento de la cultura burguesa; la mutabilidad, el carácter cambiante y la variabilidad del humor, que esta-

ría reemplazando a las autocomplacientes posturas del viejo sistema emocional). [2012, 41]

Hay que señalar que en el caso de Jameson, ya desde sus primeros textos, se está hablando más de la muerte del individualismo que de la muerte del sujeto en general. Otro texto de los primeros años, “Postmodernism and Consumer Society”, en el cual, hablando de un nuevo elemento que aparece en la posmodernidad, decía lo siguiente: “This new component is what is generally called the 'death of the subject' or, to say it in more conventional language, the end of individualism as such” [Jameson, 2009, 5]. Este elemento, dicho sea de paso, ya aparecía, como se ha visto, en un Adorno por ejemplo, sin que tenga que interpretarse necesariamente como una característica posmoderna. En todo caso, Jameson relaciona este hecho con una cuestión que también está relacionada con el problema del tiempo, que es la de la pérdida de estilo.

The great modernism were, as we have said, predicated on the invention of a personal, private style, as unmistakable as your fingerprint, as incomparable as your own body. But this means that the modernist aesthetic is in some way organically linked to the conception of a unique self and can be expected to generate its own unique vision of the world and to forge its own unique, unmistakable style. [2012, 6]

Este estilo único e inconfundible se vuelve imposible en la posmodernidad en donde, con la crisis de la individualidad, cualquier noción de estilo único y singular se convierte en absurda.

En lo que ahora hemos de insistir es en el hecho de que la concepción modernista de un *estilo* único, con los consiguientes ideales colectivos de una vanguardia política o artística —la *avant garde*—, se sostiene o se derrumba junto con esa vieja noción (o experiencia) de la llamada subjetividad monocentrada. [1991, 38]

La crítica del sujeto moderno trae consigo, pues, la revisión de mucho de los conceptos más fuertes de la modernidad.

El fin de la mónada o del yo burgués tiene por fuerza que implicar también el fin de las psicopatologías de este yo, o lo que he estado denominando hasta ahora el ocaso de los afectos. Pero significa también el fin de muchas otras cosas: por ejemplo, el fin del estilo considerado como único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado por la progresiva primacía de la reproducción mecánica). [1991, 39]

Y todo ello nos lleva, por consiguiente, a la cuestión central para nosotros, a saber, la forma en que la posmodernidad transforma el arte.

2.3.3 El arte posmoderno

Ya se ha mencionado el célebre cuadro de Hassan como ejemplo de distinción entre el modernismo y el posmodernismo —más que la posmodernidad— artístico, pero lo que Jameson trata de mostrar es que la posmodernidad supone una ruptura en el arte también respecto a la modernidad; es decir, otra vez, más allá de una pugna de estilos, lo que se postula es la idea de un nuevo gran ciclo en el arte occidental. Y obviamente, dicho cambio tiene que ver con los cambios más generales explicados hasta ahora, es decir, con la crítica de la metafísica en general.

Con todo, es cierto que Jameson se acerca mucho a ciertas características apuntadas por Hassan.

Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojarase otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. [1991, 61]

Pero lo que es fundamental insistir aquí es que en su caso, como se puede ver en esta cita sin ir más lejos, estas características son la consecuencia de un proceso más general más que por una especie de moda por producir artefactos fragmentarios etcétera, que, por otro lado, tiene una larga tradición que se remonta al menos hasta el siglo XVIII.

Además de la ya mencionada muerte de estilos artísticos singulares, uno de los elementos centrales de la posmodernidad artística, según Jameson, es el pastiche. El pastiche, para el teórico estadounidense, se distinguiría de otros conceptos afines como la parodia, que son representantes más de una estética moderna.

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del estilo personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar *pastiche*. Este concepto (...) ha de distinguirse muy cuidadosamente de la idea más usual y extendida de parodia. [1991, 41]

Jameson explica cómo la parodia tiene sentido bajo el presupuesto de un estilo dominante, de una norma (que es parodiado en sus exacerbaciones para finalmente mantenerlo), pero con la caída de las normas y la idea de estilo único, cualquier intento paródico, con la carga crítica que ello conlleva, se vuelve un sinsentido. Por eso, sólo es posible ya el pastiche, que no es sino la repetición de otro estilo o lenguaje —igual que la parodia— pero carente de gesto irónico o crítico.

En esta situación, todo intento de parodia queda abortado; la parodia tuvo su época, pero ahora esta nueva realidad del *pastiche* va lentamente relevándola. El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía. [1991, 43-44]

De ahí la aparición y dominación de la cultura del remake y de los neo-s a la que aludíamos anteriormente. Y es que dichos movimientos carecen del pulso crítico de la parodia, y suponen, en cambio, como hemos visto, una ejercicio pseudonostálgico. Y así se llega a un punto esencial, desde nuestra perspectiva, en la problemática del arte posmoderno; a saber, la imposibilidad de la distancia crítica. Este hecho se vuelve fundamental especialmente porque, tal y como hemos visto, la distancia crítica es uno de los puntos centrales del arte moderno —muy claramente en la concepción adorniana—. La autonomía estética, entendida dialécticamente, es la que permite separarse al arte del mundo administrado para tratar de minarlo críticamente; autonomía estética y distancia crítica, por tanto, van de la mano según esta idea. Por ello, en la posmodernidad, con el derrumbe de la distancia crítica también se llega al ocaso de la autonomía del arte. Es por eso que el arte posmoderno aparece como arte integrado y afirmativo.

En relación con la política cultural, no existe hoy una sola teoría de izquierdas que haya sido capaz de prescindir de la idea, expresada de un modo u otro, de una distanciación estética mínima, es decir, de la posibilidad de situar la acción cultural fuera del ser compacto del capital y utilizarla como un arquimedeano punto de apoyo desde el que atacar al propio capitalismo. El conjunto de nuestros argumentos anteriores apoya, en cambio, la tesis de que el nuevo espacio del posmodernismo ha abolido literalmente las distancias (incluida la «distancia crítica»). [1991, 107-108]

Y la abolición de la distancia crítica, supone, evidentemente, el triunfo de la cooptación, es decir, el triunfo del capital para lograr neutralizar e incorporar a su lógica cualquier tentativa de oposición, incluido el arte. Por ello, en nuestra línea argumental, la cooptación resulta, por su relación con el problema de la autonomía del arte y la distancia crítica, el punto central de la estética posmoderna en relación con la estética moderna.

De ahí la omnipresencia, en la izquierda, del lenguaje de la «cooptación»; pero se trata de un lenguaje que suministra una base teórica muy inadecuada para comprender una situación en la cual todo el mundo, de una

forma u otra, tiene la oscura sospecha de que no solamente las formas contraculturales, puntuales y locales, de guerra de guerrillas o resistencia cultural, sino incluso las intervenciones abiertamente políticas —sea el caso de The Clash— se encuentran secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del cual ellas mismas pueden considerarse como partes, puesto que son incapaces de mantener frente a él la más mínima distancia. [1991, 108]

La valoración del lenguaje de la cooptación como “lenguaje que suministra una base teórica muy inadecuada”, se deriva de la idea que tiene Jameson de que esta nueva situación social y estética no es necesariamente perjudicial y condenable en su totalidad. Y la cooptación, en la tradición de la izquierda —incluidos los frankfurtianos y los situacionistas analizados anteriormente— es enemigo de un arte y una sociedad libres. No en vano, Jameson ha tratado desde su primer artículo tener una posición intermedia entre los celebradores de la posmodernidad y sus denostadores, o como diría Umberto Eco (1995) en relación a una cuestión de dicha posmodernidad —la alta cultura y la cultura de masas—, entre los integrados y los apocalípticos.

Pero hay que decir sobre las valoraciones morales positivas del posmodernismo: la celebración mimética y complaciente hasta el delirio de este nuevo mundo estético (incluyendo su dimensión socioeconómica, festejada con el mismo entusiasmo al amparo de la etiqueta de «sociedad postindustrial») es sin duda inaceptable, aunque no sea de ningún modo tan evidente hasta qué punto las actuales ilusiones acerca del carácter redentor de las altas tecnologías, desde los chips hasta los robots (ilusiones que no únicamente se hace la izquierda, sino también los gobiernos de derechas caídos en desgracia y muchos intelectuales), se confunden con la más vulgares apologías del posmodernismo. [1991, 101-102]

Lo que Jameson observa inadecuado es la condena moral de la posmodernidad, venga tanto de la izquierda como de la derecha.

Así pues, es pertinente rechazar la condena moral del posmodernismo y de su trivialidad esencial, en cuanto opuesta a la «alta seriedad» utópica de los grandes modernistas (se trata también de opiniones que pueden hallarse tanto en la izquierda como en la derecha más radical). Pues sin duda la lógica del simulacro, al convertir las antiguas realidades en imágenes audiovisuales, hace algo más que replicar simplemente la lógica del capitalismo avanzado; la refuerza y la intensifica. Por otra parte, aquellos grupos políticos interesados en intervenir activamente en la historia y en modificar su posición hasta ahora pasiva (ya sea en la perspectiva de canalizar su lucha hacia una transformación socialista de la sociedad o de dirigirla regresivamente hacia el restablecimiento de un idílico e ilusorio pasado menos complejo) no pueden sino deplorar y rechazar esta forma cultural de iconoadicción que, al transformar los reflejos del pasado, los estere-

otipos y textos, elimina de hecho toda significación práctica del porvenir y de los proyectos colectivos, sustituyendo así la idea de un cambio futuro por los fantasmas de la catástrofe brutal y el cataclismo inevitable, desde la visión del «terrorismo» en el nivel social hasta la del cáncer en el personal. [1991, 102-103]

La cooptación también aparece, como se ve, en el ámbito social en donde no es posible ya ninguna articulación colectiva que mire hacia un porvenir. Las diferentes posiciones políticas en torno a la cuestión las elaboró en otro artículo, en “Theories of the Postmodern” (2009), que llegó a elaborar un cuadro con las distintas posiciones que se pueden adoptar lógicamente. Son básicamente cuatro:

- a) Proposmoderno / Antimoderno: Tom Wolfe, Charles Jencks.
- b) Antiposmoderno / Promoderno: Hilton Kramer, Jürgen Habermas.
- c) Proposmoderno / Promoderno: Jean-François Lyotard.
- d) Antiposmoderno / antimoderno: Manfredo Tafuri.

Obviamente, no se pueden sacar demasiadas conclusiones críticas de dicha esquematización, pero sí da buena cuenta del intento de Jameson de no situarse en ninguno de los polos, manteniéndose al margen del compromiso por cualquiera de ellos. Y es que en este contexto, la misma idea de compromiso político o ideológico queda cuestionado. Este elemento aparece algo más matizado en su último texto, donde sí plantea la posibilidad de una forma de utopía posmoderna, que relaciona él mismo con las teorías políticas de Hardt y Negri, pero en todo caso, lo que está claro es que en tanto en cuanto Jameson propone una idea de posmodernidad en sentido fuerte —es decir, no como posmodernismo—, aparecen en él el ocaso de muchos de los elementos y valores que previamente tenían una posición central. No es casualidad, en ese sentido, que la vieja teoría del fin del arte apareciese justo en ese mismo contexto revitalizado especialmente de la mano del filósofo analítico Arthur Danto.

2.4 El problema del fin del arte

El problema tiene raíces profundas en la tradición estética occidental. De hecho, se puede decir que coexiste prácticamente con la modernidad estética ya que es uno de los grandes pensadores de este período —Hegel— la primera referencia importante de esta cuestión. Sin embargo, es un tema que han tratado, con más o menos intensidad, casi todos los teóricos sobre estética más fundamentales de los últimos doscientos años. Eva Geulen, por ejemplo, analizó la cuestión en el pensamiento de Hegel, Nietzsche, Benjamin, Adorno, Heidegger y Hölderlin en su libro *The End Of Art. Readings in a Rumor After Hegel*.

Con todo, como ya se ha mencionado, en el contexto del debate sobre la posmodernidad vuelve a surgir la cuestión probablemente con más vehemencia que en cualquier momento de la historia. En los años ochentas del siglo XX aparecieron simultáneamente, y desde posiciones teóricas en principio ajenas, diversos textos en torno al fin del arte. El historiador del arte alemán Hans Belting, el filósofo del arte estadounidense Arthur Danto y uno de los popes de las teorías posmodernas, Gianni Vattimo, defendieron más o menos en los mismos años que el arte, tal y como se entendía hasta entonces, estaba llegando a su fin⁴⁵. En el contexto político-cultural de los años ochenta, con las “teorías del fin” —fin de la historia, fin de la modernidad etc.— en pleno auge y con el ocaso del bloque comunista y reforzamiento de políticas neoconservadoras en occidente —Ronald Reagan en los EEUU y Margaret Thatcher en el Reino Unido—, la idea de agotamiento histórico —recordemos al ya mencionado Fukuyama y su fin de la historia— y cultural cobró mucha fuerza. Fue en esa época, por tanto, cuando el problema del fin del arte recobró su actualidad en el debate artístico y cultural, situándose en su centro y obteniendo el protagonismo que nunca hasta entonces había tenido. El fin del arte parecía más real que nunca.

En el debate sobre el fin del arte existen diferentes enfoques desde los que se puede tratar el tema, pero en este estudio se centrará en primer lugar en la perspectiva ofrecida por Danto, quien es el autor de referencia de los últimos años, y que recoge explícitamente el legado de Hegel.

2.4.1 El fin del relato

Danto relaciona el problema del fin del arte a la historia, es decir, al despliegamiento histórico del concepto “arte”. Para él, que admite estar inscrito en una línea hegeliana, el arte como concepto, surgió en un momento histórico determinado, en el Renacimiento⁴⁶, y fue transformándose dialécticamente a lo largo de los años. Así fueron sucediéndose las diferentes escuelas, corrientes y estilos artísticos hasta que la propia idea de arte no pudo dar más de sí y se agotó. La producción de obras ya existía antes del surgimiento del arte como tal, pero lo que Danto subraya es que estos objetos no se enraizaban históricamente, o dicho de otra forma, no se consideraban las obras más genuinas de su tiempo. Es cuando se tiene conciencia de este hecho, y por tanto, comienza a articularse una historia del arte en el que las obras van confrontándose históricamente, cuando surge el arte como tal. La

45 Belting, *El fin de la historia del arte* (1983); Danto, “El fin del arte” (1984); Vattimo, “La muerte o el declive del arte” (1985).

46 Danto sitúa, siguiendo a Belting, la centralidad de la idea de artista en el origen de la idea de arte. El libro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550) de Vasari es especialmente interesante para ver esta transformación.

idea de arte va transformándose a lo largo del tiempo, desde posiciones más o menos realistas en las que el arte debe ser una imitación de la naturaleza, hasta las diferentes vanguardias. Sin embargo, se alcanza un momento en que se llega a una conciencia verdadera de la naturaleza del arte, y se comprende que es la absoluta libertad la que lo fundamenta. Dicho hegelianamente, el arte toma conciencia de sí mismo. Ya no hay modo de discriminar una forma de arte en oposición a otras porque se ha llegado a comprender que cualquier forma artística es, en adelante, igualmente legítima y válida. Ya no puede haber una historia del arte que legitime el arte contemporáneo porque estos relatos han llegado a su fin. Así se acaba en un arte posthistórico, es decir, en un período en el que se siguen produciendo obras, pero que tal y como sucedía antes del renacimiento, ninguna de ellas se puede postular como la más genuina de su tiempo. De ahí el tan cacareado pluralismo o eclecticismo que ya ha aparecido en anteriores apartados en repetidas ocasiones.

Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra «muerte»), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato. [Danto, 1999, 27]

Para decirlo como Lyotard, ya no hay gran relato que justifique un cierto tipo de arte puntero y cabe, de este modo, cualquier tipo de idea de arte moderno o arte de vanguardia, dando comienzo a una época de absoluto pluralismo artístico. Ésa época es la del arte contemporáneo⁴⁷. En ella no hay poéticas ni manifiestos que defenderse; *everything goes*.

Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. [34-35]

Y así, la capacidad opositora del arte en la modernidad, su capacidad para socavar el mundo administrado y resistirse a la integración, desaparece en el contexto del arte contemporáneo.

El arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone el arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. [27-28]

47 Con todo, aquí “arte contemporáneo” debe considerarse como un cierto tipo de arte (el posthistórico), no tanto en sentido de época histórica, ya que ello sería entrar en contradicción con sus postulados básicos.

El último período artístico fue, así, según el filósofo estadounidense, el modernismo, con Clement Greenberg como líder teórico y crítico; es decir, el arte que reflexiona sobre sus propias condiciones de representación; el color, la perspectiva, el gesto, etc. Todo arte que no asume esta preceptiva queda “fuera del linde de la historia”, o sea, no se considera arte en sentido propio. Es el caso del arte surrealista que quedó marginado fuera del relato greenbergiano (lo cual puede entenderse a partir de la diferencia que establece Bürger entre el modernismo y el surrealismo). Sin embargo, en los años sesenta se pierde esta clara dirección del arte que marcaba el modernismo y se entra en un paroxismo de estilos: abstracción geométrica, neorrealismo francés, pop, op, minimalismo, arte povera etc. Pero, ante todo, con los *nouveaux realistes* y el pop aparece el problema de los indiscernibles, a saber, de esos objetos artísticos que no se diferencian en nada a otros meros objetos reales. Es este hecho el que marca más claramente, según Danto, el salto del arte moderno al contemporáneo, o, lo que es lo mismo, la aparición del arte plenamente autoconsciente. El ejemplo que propone el filósofo estadounidense es la *Brillo Boxes* de Andy Warhol, expuesta por primera vez en la Galería Stable en Manhattan en 1964. No existe ninguna diferencia visible entre las cajas de Warhol y cualquier caja Brillo que se pueden encontrar en los supermercados. Así, el objeto como tal pierde importancia a la hora de determinar algo como arte, ya que como muestra este ejemplo, ninguna característica visual puede aducirse como elemento que eleva el objeto a artístico. No hay criterio formal o material para diferenciar las cajas de Warhol y las cajas corrientes, y por consiguiente, debe ser algo ajeno al objeto mismo el que lo determina como artístico. Para Danto, eso es la teoría, la filosofía. “Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía” [35]. Para decirlo de otro modo, con Warhol el arte deviene en filosofía. Ya no se pregunta, como en el modernismo, sobre las formas de representación del arte. “El modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación, y el gusto que definían la pintura en su pureza.” [26]. Por el contrario, lo que se cuestiona es la misma naturaleza del arte. La pregunta que proponen las cajas de Brillo son ¿qué es el arte?, la cual puede considerarse, por otro lado, como la pregunta central de la filosofía del arte. El arte parece que ha llegado, así, ha comprender su propia naturaleza, y ha concluido que cualquier objeto puede llegar a ser artístico. “Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente” [6]. Cruzados todos los límites, el arte no tiene otro destino que el de repetirse, ya que todo límite ha sido ya traspasado. Así, “La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y descubrieron que éstos cedían” [36]. Una de las formas típicas del fin del arte sería el “apropiacionismo”, es decir, la adopción literal

de imágenes y representaciones del pasado para darles un nuevo significado. En este sentido, no es casualidad que en una de las colecciones de crítica y teoría posmodernas más importantes⁴⁸ se encuentre el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, el cual, como es bien conocido, es un texto que plantea la cuestión del apropiacionismo. A partir de estas últimas formas artísticas que dan bienvenida al fin del arte se abren todo tipo de posibilidades en el arte, unas tan legítimas como las otras.

Pero ahora que se han roto esos tegumentos, ahora que al menos ha sido alcanzada la visión de una autoconsciencia, esa historia (la del arte) ha concluido. Se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. [Danto, 1999, 37]

El pluralismo y arbitrariedad en que supuestamente estamos embarcados en el arte desde entonces no sería sino el síntoma más claro de este cambio. Un artista puede ser un gran retratista, otro pintará excelentemente cuadros impresionistas, o cubistas, o fauvistas o de cualquier otro tipo de estilo pictórico. Los artistas sólo pueden ser buenos en su disciplina o estilo, pero no podrán hacer más arte en sentido propio, arte avanzado. Es una vuelta al arte como *tekné*, a la época en que arte y artesanía se confundían; una vuelta, por así decirlo, a un arte menos grandilocuente, un arte en minúsculas. Así es como lo explica Félix de Azúa, uno de los pensadores más importantes sobre la cuestión en la península.

Liberados del Arte y de la Idea en desarrollo, habrá quien pinte cuadros mejor que nadie, del mismo modo que hay camareros capaces de servir con mayor gracia y eficacia que otros. Así como en cada momento toda acción es inmejorable o mejorable; así también la obra de arte será «artística» o adocenada; mostrará algo hasta entonces invisible, o mostrará lo de siempre; mostrará lo de siempre de algún modo nuevo y sorprendente, o con la habitual rutina, etc. En todo caso, de no existir un solo Arte, entonces es posible hablar de las técnicas empleadas por el arte, y del arte empleado por las técnicas porque sus operaciones tendrán una finalidad en sí mismas, y no una finalidad en el desarrollo de la Idea hacia la hecatombe del mundo y la aparición de la faz de Dios y del Saber Absoluto. [Azúa, 1995, 46-47]

Podemos observar con claridad que la idea del fin del arte está estrechamente ligada al relato, a la historia, o como dice Azúa, al “desarrollo de la Idea (del arte)”. El fin del arte sería, no en vano, el último episodio de este proceso, el momento en que el arte se hace autoconsciente. Esta teoría, tiene, por un lado una idea de tempora-

48 Ver, por ejemplo, Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, 2001.

lidad como continuidad de instantes, es decir, el tiempo adopta una forma lineal con un cariz netamente teleológico. La Idea va desarrollándose progresivamente hasta la etapa final, y por tanto, puede establecerse con claridad (tal como lo hace Danto) la fecha de nacimiento y muerte de la idea. De hecho, es éste uno de los problemas que apunta Vicente Jarque en relación a la estética del fin del arte de Danto.

Cuando se llega tan lejos como Hegel en la asunción de la historia del arte como un «progreso cognitivo» hacia la autoconciencia, un desarrollo de carácter lineal (Danto, 1986: 107) consciente de narrativa a narrativa, de capítulo en capítulo, hasta alcanzar una narrativa final a título de epílogo, entonces parece inevitable quedar atrapado en Hegel y en escasa disposición para seguir viendo al arte como merecedor de una «consideración prioritaria». [129]

Por otro lado, en cuanto a lo que atañe a la filosofía del lenguaje, en la base de esta teoría está la idea de que un concepto —por ejemplo, el concepto de arte— puede ir optimizándose, y que su sentido está estrechamente ligado a un sujeto previamente establecido (la historia, el Espíritu Absoluto). Esto abre la posibilidad, efectivamente, de que un concepto pueda cerrarse o agotarse; pero este agotamiento no tiene nada que ver con el uso que se haga del concepto —ya hemos visto que la idea de arte sigue empleándose aún después de su muerte—, sino con el sujeto que le da significado. En el momento en que este sujeto llega a la conclusión de que dicho concepto ha llegado a su fin, podemos presenciar su ocaso. Dicho de otra forma, en el momento en que el desarrollo histórico toma conciencia del verdadero carácter de la idea del arte, esta idea llega a su agotamiento. Por tanto, en cuanto que el significado es dependiente de un sujeto predeterminado, el lenguaje, en esta línea de pensamiento, es algo que se establece tardíamente, a posteriori.

Estos dos puntos, el de la narrativa teleológica y la concepción del lenguaje como correlato del pensamiento, se alejan de algunos de los postulados de la posmodernidad tal y como se ha analizado en las páginas anteriores. Más concretamente, estas ideas de Adorno pueden ser sometidas a la crítica de la metafísica en tanto en cuanto la idea fuerte de narrativa y la concepción del lenguaje como *phoné* son elementos fuertes de lo que Derrida llamaría metafísica occidental (Derrida, 2003). Por ello, aunque inmerso sin duda en la posmodernidad, la teoría de Danto es diferente a otras formas de final postuladas en la misma época, especialmente las relacionadas con la industria cultural —que más se han tenido en cuenta en este trabajo—, sobre todo por su impronta fuertemente hegeliana. Por ello, se mencionarán otras formas de muerte del arte que, aunque no sean quizás tan influyentes como el de Danto, sí son postulados más o menos de la misma época y del contexto de los debates en torno a la posmodernidad.

2.4.2 Posmodernidad y fin del arte

No es baladí que Vattimo, filósofo conocido por su “pensamiento débil” y sus debates en torno al fin de la modernidad, defendiera la teoría del fin del arte. Muestra, entre otras cosas, lo ligado que está este problema a otros “fines” como el fin de la metafísica, el fin de los grandes relatos, el fin de la modernidad, el fin de la historia etc. No es descabellado pensar que todos estos problemas comparten un sustrato teórico similar y que, por tanto, sería un tanto extraño defender por un lado el fin del arte, y simultáneamente reivindicar la vigencia de la modernidad. En todo caso, lo que está claro es que estas cuestiones tienen gran relación entre sí, y que conviene estudiarse en su globalidad. No es de extrañar, por consiguiente, que Foster, en un artículo muy posterior a éstos que analizaremos en el siguiente bloque y en el que hace balance de aquellas teorías y la situación artística contemporánea, empleara un considerable espacio al problema de la modernidad y la posmodernidad. En este contexto se puede entender mucho mejor la aportación de Vattimo.

El filósofo italiano comienza por distinguir tres formas de fin de arte: fin como utopía (Marcuse), fin como kitsch, y fin como silencio. El primero estaría relacionado con la vieja idea de las vanguardias de convertir el arte en vida, de una estetización de la existencia (una explosión de la estética), y seguirían a las aportaciones teóricas de Walter Benjamin y Herbert Marcuse en torno a estas cuestiones. Vattimo argumenta que en la sociedad del espectáculo encontraríamos una realización pervertida de esta utopía, es decir, una muerte de la mano de los medios de comunicación de masas, o la dicho de una forma más adorniana, por medio de la industria cultural. La segunda estaría relacionada con la proliferación del kitsch y su aceptación en el contexto artístico. La tercera remite, por otro lado, a algunos de los temas anunciados por Adorno. Como vemos, las tres supuestas formas ya han sido estudiadas previamente en este trabajo.

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el Kitsch, y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato de la obra —el aspecto “gastronómico” de la obra—, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. Como se sabe, es éste el sentido ejemplar que Adorno ve en la obra de Becket (sic) y que en diversos grados encuentra en muchas obras de arte de vanguardia. [Vattimo, 1986, 53]

De esta forma, aquellos artistas que pretendieron desmarcarse del kitsch y los productos de la industria cultural no tuvieron otro remedio que constatar el fin del propio arte; sus obras serían algo así como un canto del cisne. Vattimo no nos proporciona más nombres aparte de la de Beckett, pero es fácil imaginar que tendría en mente autores como Arnold Schönberg o John Cage en música, Kazimir Malévich o Marcel Duchamp en la artes plásticas etc. Todas estas tentativas que renegarían del deleite inmediato de la obra y rechazarían la comunicación con el espectador, se dirigirían, así, hacia una autodestrucción del arte. No en vano, esta perspectiva en relación a este tipo de propuestas artísticas es ya hoy en día un lugar común, el modo más habitual como se interpretan. Sin embargo, esta lectura rápida de Beckett que realiza Vattimo, y la interpretación que hace respecto al ensayo de Adorno sobre el autor irlandés son ampliamente matizables. No en vano, ya se ha visto en el primer bloque que no es exacto entender al filósofo alemán sin una perspectiva claramente dialéctica, perspectiva a la que renuncia Vattimo al situarlo como el filósofo por excelencia de la muerte del arte como silencio.

Jarque señala justamente esa posición reacia de Adorno a asumir el fin del arte en contraste con Danto.

En cuanto a Adorno, un confeso «viejo hegeliano», lo que llama la atención en él, en abierto contraste con Danto, es el hecho de que, aun habiéndose ocupado de Hegel sin descanso a lo largo de toda su vida, y aun habiendo hecho uso —si bien crítico— de sus ideas en la mayor parte de sus obras principales, incluyendo la *Teoría estética*, no haya dejado de mostrarse siempre relucante a corroborar el diagnóstico hegeliano sobre el ocaso del arte, que se haya visto en tantas ocasiones abocado a esa conclusión, que la haya valorado acaso como inevitable y que, a pesar de todo, sin llegar a perderla de vista en ningún momento, se haya resistido hasta el límite a construir su estética en función de tal hipótesis. [Jarque, 2005, 121-122]

A partir de aquí, y según lo visto en el primer bloque, no parece exacto lo apuntado por Vattimo, en tanto en cuanto Adorno trata de pensar siempre en el límite, valora el arte que se crea justamente en ese límite, pero nunca llegó a abrazar la idea nihilista del fin del arte. Ya se ha dicho que las aporías y la idea de podredumbre de Adorno (y de Beckett) son productivos, creativos. En cuanto a la segunda forma de muerte del arte que apunta Vattimo, la muerte por el triunfo del kitsch asociado éste con la cultura de masas, ya se ha visto que, efectivamente, es una de las amenazas más claras del arte moderno; no tanto la existencia del kitsch, la cual, como se ha visto, iba de la mano y era necesaria para en el sistema moderno del arte, sino su triunfo absoluto. Son estos, precisamente, los peligros que se apuntan en el problema de la cooptación. El fin del arte como utopía, por último, es un pro-

blema que, como ya se ha sugerido, tiene que afrontar toda perspectiva revolucionaria del arte en tanto en cuanto debe imaginar qué sucedería con el arte en una sociedad no alienada. Es cierto que es quizás Marcuse quien recoge el problema con más claridad pero también es algo que aparece por ejemplo en el Greenberg más marxista e incluso en Debord. Obviamente, la pregunta es: si el arte (moderno) tiene como función central la resistencia al mundo administrado, ¿qué sucederá con el arte si, luego de una revolución social, se llega a una sociedad libre e igualitaria? En todo caso, aunque Vattimo lo apunte, es bastante evidente que en los ochentas esta posibilidad era la menos presente en tanto en cuanto que se estaba asumiendo ya el triunfo total del capitalismo.

2.4.3 Donald Kuspit

Pero quizá quien de forma más sistemática y completa relacionó la cuestión del fin del arte con la posmodernidad fue Donald Kuspit, aunque algunos años más tarde. En 2004 escribió el libro *El fin del arte* que tuvo una importante repercusión en los debates artísticos y estéticos de principios del siglo XXI. Es otro ejemplo de la pervivencia de la presencia de este debate en el arte contemporáneo, que en este caso además está muy ligado al problema de la cooptación. De hecho, se puede decir que su teoría abarca múltiples cuestiones sin centrarse tanto, como Danto, en el problema del fin del relato —y ahí entra con más claridad la cuestión de la cooptación, precisamente—. Es un ejemplo, por otro lado, de cómo estas ideas perduran aún en un contexto en que poco a poco se ha ido señalando entre diversos teóricos y analistas un cambio de ciclo y una crítica de las ideas posmodernas, como se verá en el último bloque. El propio Kuspit da cuenta de ello en las últimas páginas del libro.

Kuspit parte de una polémica suscitada entre el artista Frank Stella y el director del Moma Glenn Lowry debido a una exposición organizada en dicho museo en 2001 llamada *Inicios modernos*. En tal exposición se realizaba una relectura de la modernidad pictórica en oposición a la célebre muestra organizada también en el Moma en 1935 por el entonces director Alfred Barr y que se llamó *Cubismo y arte abstracto*. Esta exposición de entreguerras resultó a la postre una de las muestras claves que canonizó el arte moderno, situando al cubismo en su centro. Los comisarios de la exposición de 2001, en lugar de organizar las obras enmarcadas en movimientos —como en 1935—, los dispusieron bajo las etiquetas de “personas, lugares y cosas”. Dicha propuesta resultó para Stella acusadamente banal y superficial.

Kuspit trata de mostrar que esta polémica se explica debido a que el background teórico-estético de Stella es ya inadecuado y obsoleto para entender el arte en la

actualidad. Y ello no sólo provoca incapacidad para entender el arte contemporáneo sino, como vemos, incomodidad para observar el arte moderno de otro modo que no sea la narrativa canónica de Barr⁴⁹.

Para Stella, el Museo de Arte Moderno se ha convertido en un establecimiento al día, a la moda, del entretenimiento comercial, aunque el arte moderno dista de parecer tan pulcro, tan insinuante y tan instantáneamente comprensible. Pero «Inicios modernos» trata de hacerlo igualmente popular y lo consigue haciéndolo parecer igualmente trivial, un pasatiempo divertido más que una revelación ascética. «Inicios modernos» hacer que el arte moderno parezca posmoderno en espíritu. [15-16]

Kuspit asocia dos formas diferentes de experiencia al arte elevado y al arte popular: la experiencia estética y la experiencia cotidiana, respectivamente. Define la postura de Stella como aquella que maldice la cooptación del arte, justamente.

El arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, por el hincapié que se hace en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social. Cooptado por lo vulgar, pierde lo que tiene de vulgar. [Kuspit, 2006, 15]

Kuspit pone en entredicho la autonomía estética arguyendo que el arte es también un hecho social y, por tanto, sometido a similares leyes que cualquier otra esfera de lo social.

En lugar de simbolizar la voluntad de defenderse contra la sociedad y la banalidad —en lugar de que el arte moderno sirva como el espacio especial en que uno puede ser fiel a sí mismo en una sociedad que le anima a ser falso consigo mismo, un espacio que sólo nominalmente es social por más institucionalizado que sea —, «Inicios modernos» sugiere que el arte moderno nunca fue más que un espacio social. No es un «espacio distinto» de veras, sino un espacio social conocido por extraño que sea su disfraz. (Una paradoja del arte es el hecho de que tiene que ser socialmente apropiado para conservarse, pero su institucionalización —socialización en efecto completa— es inconscientemente un intento de neutralizar su efecto social. [19-20]

Parece, por tanto, que Kuspit dice, de la mano de “Inicios modernos” que el arte, lejos de ser una “defensa contra la sociedad y la banalidad” es un “espacio social”. Como se verá en el último bloque, muchas de las críticas efectuadas en el contexto posmoderno al arte (moderno) pueden ser refutadas sin demasiada complicación por medio de una lectura atenta de las estéticas modernas; o lo que es lo mismo traída a la dimensión de este trabajo, muchas de las críticas que aparecen en el

49 Es bien conocido el diagrama que realizó Barr para representar las diferentes corrientes y movimientos modernos y sus interrelaciones, el cual se publicó como portada del catálogo que acompañaba a la exposición.

bloque II pueden ser rebatidas mediante ideas del bloque I. Éste es el caso de algunas de las cuestiones planteadas por Kuspit. Como se ha visto en la *TE* de Adorno, el arte moderno no niega el carácter (inevitablemente) social del arte, el arte es social desde su propia producción; pero ello no impide necesariamente que la función del arte sea la de oponerse al mundo administrado, es decir, postularse como arte crítico. En efecto, tal y como sucede en el caso de Danto —y criticado por Jarque— podría decirse que la tentativa de Kuspit es excesivamente reduccionista y carece del perfil dialéctico que tienen la mayoría de los teóricos de la modernidad estética, el cual es fundamental para entender, por otro lado, su dinámica.

Pero, volviendo a Kuspit, su teoría reivindica la función del espectador frente al artista, la recepción frente a la producción, mas como ya se ha mencionado, rechaza la idea de una recepción privilegiada —la estética— frente a la experiencia cotidiana, única “legítima”.

En la posmodernidad ya no vemos la pintura, sino sólo la reproducción o, al menos, la pintura a través de la reproducción, de tal modo que pintura y reproducción se identifican y parecen virtualmente lo mismo a la mirada popular(izadora). Domesticada al ser reproducida, la reproducción parece más real que la cosa real y más aceptable, es decir, más comprensible y familiar: quien parece responsable es el espectador, no el artista. El Cézanne reproducido tranquiliza y atrae porque parece cotidiano —confirma que la consciencia cotidiana es la única consciencia legítima—, mientras que el Cézanne real intimida e incomoda porque perturba la consciencia cotidiana. Nos ponen sentimentales las reproducciones normalizadoras, pero no la cosa real desnormalizadora, que nos altera los nervios y desestabiliza nuestra consciencia. La reproducción, por tanto, es una doble castración: castra la obra de arte y la consciencia de ella, la consciencia en general. [17]

Pese a que no cita a autor alguno, es evidente, luego del recorrido efectuado en este trabajo, que Debord, Baudrillard, y especialmente, Benjamin, recorren claramente este párrafo. No en vano, sería un buen ejemplo de la apropiación posmoderna de la teoría del aura de Benjamin a la que se ha aludido anteriormente, una apropiación que deja de lado la vertiente profundamente vanguardista y radical de la teoría benjaminiana. Por el contrario, recoge la idea de pérdida del aura —que aparece aquí como normalización de la reproducción— para justamente negar cualquier experiencia radical —recordemos la idea de shock vanguardista— que pueda alterar la conciencia y, con él, el mundo. Sin duda, es un alegato de la banalidad, un buen ejemplo de razón estética cínica.

Esta devaluación de la experiencia estética, por otro lado, se relaciona con una problemática planteada ya por los teóricos frankfurtianos en la primera mitad del

siglo XX en relación a la crisis de la experiencia. Sin embargo, en la posmodernidad, según Kuspit, más que la degradación de la experiencia se da una falta de diferenciación entre la experiencia cotidiana y la experiencia estética, el cual era fundamental, como ya se ha visto, en la forma en que el arte moderno oponía resistencia al mundo administrado. Ahora, siguiendo la estela de Debord y Jameson, todo cae bajo el orden de lo visual, orden que lo iguala todo, el arte y lo cotidiano. Y de ahí el fin del arte.

Para Stella, la actitud de Lowry es el acta de defunción del arte. Es una prueba de que el arte elevado —el tradicional tanto como el moderno— está acabado. El arte elevado se ha convertido simplemente en otra muestra de la cultura visual y material, con lo que pierde su privilegiada posición como fuente de la experiencia estética, la cual, desde la perspectiva de los estudios culturales, carece de interés ideológico. [18]

La relación entre la crítica y la los estudios culturales será algo que también se analizará de la mano de Huyssen y Foster, fundamentalmente, en el tercer bloque. Pero volviendo a la polémica Stella-Lowry, Kuspit indica que, ligado al problema de la experiencia estética, lo que pone de relieve el debate es el hecho de que, el espacio artístico ha dejado de ser un ámbito privilegiado.

En lugar de simbolizar la voluntad de defenderse contra la sociedad y la banalidad —en lugar de que el arte moderno sirva como el espacio especial en que uno puede ser fiel a sí mismo en una sociedad que le anima a ser falso consigo mismo, un espacio que sólo nominalmente es social por más institucionalizado que sea—, «Inicios modernos» sugiere que el arte moderno nunca fue más que un espacio social. No es un «espacio distinto» de veras, sino un espacio social conocido por extraño que sea su disfraz. (una paradoja del arte es el hecho de que tiene que ser socialmente apropiado para conservarse, pero su institucionalización —socialización en efecto completa— es inconscientemente un intento de neutralizar su efecto estético. [19-20]

De alguna forma, esta crítica pone sobre la mesa una vez más la cuestión de la autonomía estética. En ese sentido, la estética moderna representaría una estética de la autonomía mientras que en la posmodernidad esta autonomía se acabaría luego de la integración del arte en la vida cotidiana. Después del recorrido efectuado en el primer bloque, identificar la modernidad directamente con la autonomía absoluta —cosa, por otro lado, que es casi un lugar común en los debates estéticos— no parece correcto en tanto en cuanto siempre nos ha aparecido como tensión; es decir, el arte, en la modernidad, aparecía en relación dialéctica entre la autonomía y el aspecto social del arte. Recordemos la crítica realizada por Adorno al arte por el arte justamente por el excesivo acento que ponía éste en la autonomía.

Así, como ya se ha visto en el caso de Danto, este supuesto fin del arte no supone, evidentemente, el fin de la producción de objetos llamados artísticos, sino que el estatus artístico ha dejado de tener un nivel diferenciado. Recordemos que este hecho se ha caracterizado ya con la diferencia entre el arte y la artesanía; en la posmodernidad se tornaría, así, a una forma de artesanía.

Stella ha articulado, con precisión asombrosa y ridiculización desasosegante, el carácter postestético del arte. Da a entender que es e fin del arte, lo cual no significa que dejarán de hacerse obras de arte, sino que no tendrán ninguna utilidad humana importante: ya no fomentarán la autonomía personal y la libertad crítica, ya no fortalecerán el ego contra el super-ego social lo mismo que contra los instintos, dos cosas que sofocan la individualidad con el conformismo. [21]

Tanto la libertad crítica como el inconformismo aparecían, como se ha visto, como características centrales de la estética moderna y no es de extrañar, por tanto, que en la posmodernidad se de su supuesta desaparición o pérdida de centralidad. Kuspit dice que el arte en la posmodernidad pierde la “ósmosis estética”, concepto que recoge de Duchamp y que representaría aquello que, transfiriéndose del artista al espectador, diferencia una obra artística de un objeto cotidiano.

Para Stella, «Inicios modernos» anula la ósmosis estética, incluso la invierte, con lo cual señala la regresión de las bellas artes al no arte que es el fin del arte: el fin posmoderno del arte, podría añadirse, pues en la posmodernidad el arte se convierte en entretenimiento, como Lowry dice, y por tanto pierde la consecuencia estética que hace de él arte, no simplemente otro objeto que desempeña algún servicio social bajo el disfraz de arte. [21]

No en vano, las categorías estéticas recurrentes en la estética moderna aparecen de forma alterada en la estética posmoderna. Es éste el caso también de la forma y el contenido. Según el crítico del arte estadounidense, en la posmodernidad se da una preeminencia del contenido sobre la forma.

El arte postestético, en cambio, considera la forma como una especie de andamio para el asunto o un plataforma desde el cual se lo pueda proclamar. Como un político, el artista tiene una «posición» con respecto a su asunto, y la presentación que hace de ella suele consistir en ponérselo al espectador, por así decir, ante los ojos. No se convierte por ello en una revelación. En el arte postestético, se tiende a experimentar el asunto como algo-a-la-vista porque más o menos no se lo somete a una transformación estética; es decir, se hace poco o ningún esfuerzo para conferirle una forma satisfactoria. Por así decir, la forma es mínima, el asunto máximo, lo cual produce una obra de arte hasta cierto punto desequilibrada, al menos desde el punto de vista estético. [38]

Si en la modernidad forma y contenido debían articularse en una misma cosa —recordemos la idea de ley formal de Adorno—, en la posmodernidad, las manifestaciones artísticas serían esencialmente manifestaciones de contenido. En ese sentido, la condena recurrente de cierta época de las novelas de tesis, por poner un ejemplo, no estaría ejercida sino bajo un paradigma netamente moderno. Parecería que en la posmodernidad cabría la posibilidad para géneros de este tipo, o al menos, para obras sin ninguna elaboración más que la expresión de un contenido dado. Obviamente, este esquema choca de frente con la caracterización del arte que hacían los frankfurtianos y especialmente Adorno, pero es cierto que de la mano de ciertos estudios culturales —crítica de género, crítica queer etc.— y poscoloniales, se ha vuelto a una especie de nueva tematización del arte rechazando los acercamientos críticos más formalistas e inmanentistas. Ello nos llevaría otra vez a la cuestión de la relación entre la posmodernidad y estas “corrientes” estético-culturales de finales del XX, cuestión que, como se ha dicho, se elaborará más en el último bloque. Así es como el artista se convierte en una especie de predicador, predicador que, por otro lado y a diferencia de aquellos escritores de las novelas de tesis, rechazan toda posibilidad de crítica social y menos aún de subversión.

En un mundo artístico postestético la obra de arte se convierte en un púlpito privilegiado, y el artista trata de forzar al espectador a creer lo que el artista cree. Se convierte en un fariseo que nos predica (o, más bien, nos sermonea) sobre lo que ya sabemos —lo feo e injusto que es el mundo— sin ofrecer ninguna alternativa estética, contemplativa. Es más, lo estético, lo contemplativo y lo bello son palabras que no tienen cabida en el vocabulario «revolucionario» del artista. No hablan del intento por parte de éste de hacer del mundo un lugar mejor para vivir, al menos según su idea de un mundo mejor. La crítica social es sin duda una causa noble, y cambiar el mundo para mejor es sin duda una empresa heroica, pero no está ni mucho menos claro que el arte sea eficaz en ninguno de los dos empeños. El artista no es exactamente la mejor persona para educarnos en las realidades del mundo ni para ayudarnos a soportar e incluso superar nuestro sufrimiento. [38]

Aquí se pinta al artista como una especie de cínico que le gusta predicar pero es escéptico en cuanto a la posibilidad de cambiar nada. De ahí al artista que sólo le preocupa la fama y el dinero sólo hay un paso, como veremos a continuación.

La cuestión de cómo en la época posestética el arte se disuelve en la cotidianidad está relacionada con el elemento de la muerte y la idea de la paradoja en el arte moderno, temas que también aparecían en Adorno, como se ha visto.

Su arte y actitud [la de Duchamp] epitomizan la paradoja del arte moderno: el impulso a la muerte o la antropía que informa su creatividad, que la hace irónicamente viva y excitante, aun cuando esté interiormente

muerta, es decir, aunque no sea más que pura mente. Esto es lo que acaba por desintegrar la obra de arte en cuanto arte, lo que destruye su potencial estético al dirigirlo completamente hacia la vida cotidiana sin ofrecer ninguna comprensión imaginativa de ella, es decir, al actualizarlo como una extensión del pensamiento cotidiano sin ofrecer ningún nuevo pensamiento en profundidad acerca de su carácter y efecto sobre las personas que la viven. [48]

Sin duda, la teoría de Kuspit tiene vínculos con la de Bürger en la medida en que ambas coinciden en que la tentativa vanguardista —especialmente su vertiente dadaísta, recordemos— de convertir el arte en vida, lejos de lograr las aspiraciones revolucionarias de la vanguardia, no provocó sino la banalización y ulterior muerte del arte. Es lo que Kuspit explica a través del proceso de fusión entre el arte y lo cotidiano. En ese sentido, no es casualidad que Kuspit también remita a Duchamp, una de las figuras claves del dadaísmo y que también será analizado por Foster en su relación con el pop art [2001, 129-173]. En suma, de forma muy similar a Bürger, Kuspit considera que el impulso a la muerte que paradójicamente da vida al arte moderno —en su continuo renovarse— termina llegando a una especie de límite que desintegra el arte moderno. Se llega, en definitiva, al fin de este proceso dialéctico, que Kuspit lo caracteriza como dialéctica entre la entropía y la creatividad, debido al triunfo absoluto de la muerte y la consiguiente integración del arte en lo cotidiano. Ello nos lleva, otra vez, a la cuestión de la cooptación.

En un tiempo cortísimo, como Leo Steinberg sostiene —a lo sumo de tres a cinco años—, un vanguardista *enfant terrible* se convierte en respetada figura académica, su momento de gloria creativa pasa y es socialmente asimilado e institucionalmente categorizado casi en cuanto ocurre. La inminente y perpetua amenaza de entropía en el mundo moderno —que siempre parece al borde de la desintegración catastrófica, y de hecho fácilmente se deteriora en homogeneidad (estandarización) y la violencia (indiferencia sádica)— motiva la creatividad moderna. Cada vez son necesarias más erupciones de innovación vitalizadora y afirmación vanguardista, cada una con una fecha de caducidad cada vez más corta —cuanto más pirotécnicas y espectaculares mejor (y se hacen más acaparadoras de la atención a medida que el arte moderno «progres»a, como para combatir el breve lapso de atención del espectador moderno, lo cual sugiere que la entropía ha infectado también a la consciencia de éste, la cual es incluso de vida más corta y tiene menos rupturas que el arte de vanguardia)—, para mantener a raya el impulso a la muerte. Quizá en ninguna parte sea más visible que en el arte la inquieta impaciencia de la consciencia moderna, cada vez más harta y aburrida de todas las rupturas. [49-51]

Es un buen ejemplo del proceso de cooptación que va en paralelo a la modernidad, pero por un lado cabría preguntarse si la caracterización que hace Kuspit no corresponde más a lo que Adorno y Debord llamaron pseudonovedad o pseudoar-

te. En todo caso, lo relevante no es determinar si, en efecto, la integración del arte en lo cotidiano se materializa —ya que ello es consustancial a la modernidad misma—, sino ver si ya no queda margen para la renovación, para el arte en sentido propio. Y es en esa dinámica donde Kuspit vuelve a introducir la vertiente del receptor, que, como ya se ha dicho, es fundamental para entender su teoría de la muerte del arte.

El espectador se defiende de la novedad con una sensación de *dejà vu*: ¿por qué, después de todo, debería esforzarse por estar a la altura de todas las rupturas, en particular cuando éstas se alimentan recíprocamente, con lo cual pierden vigor crítico y sugieren que o tienen un propósito más amplio, mientras que el artista se imagina que consigue no convertirse en *passé* haciendo de su arte cada vez más un espectáculo, lo cual por supuesto es algo que se derrota a sí mismo, pues sólo lo que es *passé* encuentra su lugar definitivo entre las figuras de cera del espectáculo público? [51]

Obviamente resuenan aquí muchas de las ideas ya analizadas a lo largo de nuestro recorrido (espectáculo, idea de ruptura, idea de crítica etc.) pero lo que es verdaderamente genuino en las ideas de Kuspit es el peso que otorga al espectador, al receptor en la cuestión del fin del arte. Ya se ha visto que en el caso de Danto es un final más conceptual, referido sobre todo a la idea del arte, pero Kuspit parece indicar que la transformación del carácter del público —por medio de la aparición de la sociedad de masas— juega un papel determinante en la cuestión. Parece que el espectador no necesita de la novedad, o no ve posible su aparición —lo cual nos llevaría a la razón cínica posmoderna—, y de ahí que “se defienda” de ella. Y aunque en Danto esta nueva forma artística no se denominaba propiamente posmoderna, en Kuspit la identificación ya es clara.

La llamada apropiación descontextualizadora y la restauración recontextualizadora —la reubicación del rancio arte antiguo en un nuevo sitio artístico, donde es yuxtapuesto a otras anticuadas pero buenas glorias con la esperanza de que la ficción creada por la diferencia entre ellas generará sensación suficientemente grande de significado que ocultará el hecho de que unas y otras se han convertido en artefactos históricos experiencialmente carentes de significado— es el método básico del arte posmoderno. [51]

Como se ve, el arte posmoderno, el arte posterior a la muerte de éste, supone una anulación temporal en tanto en cuanto la diferencia entre el arte pasado y el arte presente es prácticamente inapreciable. Y con esta pérdida del sentido temporal la propia experiencia queda dañada, como ya fue analizada por los teóricos de la Escuela de Frankfurt. El arte posmoderno, lo había dicho anteriormente Jameson, es un arte espacial y no temporal. Esta anulación temporal, así como la imposibi-

lidad para la experiencia, están íntimamente ligadas con la desaparición de la novedad. El espectador, carente de la noción temporal, es incapaz ya de experimentar nada nuevo —que requiere, evidentemente, una comparación con el pasado para que se materialice— y todo lo ve, cínicamente, como *dejà vu*, como *passé*.

Irónicamente, la sofisticada sensación de *dejà vu* y la trágica sensación de ser *passé* —dos variaciones de la indiferencia (sin ironía)— son perversamente entrópicas en sus implicaciones: señalan el agotamiento de la creatividad, el abandono de la consciencia crítica, la sustitución de la «sensación de lo nuevo» (Baudelaire) por lo que podría llamarse la fatiga de lo nuevo, lo cual comporta una sensación de falta de propósito en el arte. La sensación de que uno está viendo el eterno retorno de lo mismo, que implica una apatía irónica —la visión de toda nueva ruptura y experimento como la última moda coqueta en el armario de la ropa nueva del emperador— es el síntoma *par excellence* de la entropía posmoderna. Si el arte moderno fue vigorizado por un sentido de la ruptura y del experimento —si el artista moderno pensaba en su estudio como en un laboratorio, tal como Picasso y Duchamp dijeron—, el arte posmoderno representa las secuelas agotadas. [51]

Pocas citas pueden dar cuenta del problema y su constelación de subproblemas tan claramente como este texto. No es accidental que el primer bloque de este trabajo se comenzara, de la mano de Foucault, con la idea de crítica y su ligazón con la modernidad. Justamente cuando dicha modernidad parece agotarse aparece también la crisis de la crítica o “el abandono de la consciencia crítica”. Sin embargo, de nuevo, parece que Kuspit no contempla la distinción entre lo nuevo y lo pseudonuevo, diferencia que aparecía en algunos de los autores anteriormente tratados y que también surgía en la modernidad. Para Kuspit, en la posmodernidad, todo lo que aparece como novedad es en realidad pseudonovedad. Este punto es uno de los nudos gordianos sobre el que se sustenta la teoría de Kuspit. En él, los conceptos de creatividad, crítica, ruptura y novedad conforman una constelación de conceptos esencial en el problema del fin del arte, y en función de su análisis, el posicionamiento y la evaluación del fin del arte será diferente.

El fin del arte, en la medida que se postula como un cambio de paradigma general en el arte, tiene implicaciones en todos los ámbitos del arte, no únicamente en la recepción. Si en la modernidad el espacio primordial del artista era el estudio, en la posmodernidad dicho espacio pasa a ser la calle, “un espacio social en que todo el mundo es marginal, pues la calle carece de centro.” [52] En cuanto al artista, si el artista moderno basaba su trabajo en la experimentación, el posmoderno lo basa en la popularidad, en la búsqueda del carisma y la celebridad. Evidentemente, estamos de lleno inmersos en un contexto espectacular.

La meta posmoderna consiste en convertirse en un artista de los medios de comunicación, no en un artista vanguardista: esto hoy en día significaría un artista adelantado a los medios de comunicación, los cuales muy rápidamente lo alcanzan a él y lo mediatizan hasta convertirlo en un fenómeno social de actualidad pasajera. [52-53]

Y el quehacer de este artista de los medios de comunicación es banalizar los mecanismos vanguardistas. “El artista de los medios de comunicación posmoderno repite, de una forma trillada, astuta, los experimentos alquímicos del arte moderno y lo convierte en una caricatura de sí mismo al hacerlo parecer cotidiano” [53].

Como ya se ha repetido en numerosas ocasiones, la fuerza de la cooptación reside en no ir contra la fuerza vanguardista sino en fagocitarla. La diferencia entre la modernidad y la posmodernidad respecto a la relación entre el autor y el público se evidencia en que la primera busca socavar en el horizonte de expectativas del público a diferencia del segundo. “El artista posmoderno no quiere perturbar a la multitud, sino más bien afirmarla reflejándola, con lo cual justifica la creencia de ésta en sí misma y su visión cotidiana de la realidad y la vida, como si fuera la única posible” [53]. De ahí el aspecto totalitario de esta nueva concepción del arte que Adorno criticó. Se presenta como una concepción tolerante y realista, como si en él no existiera ninguna inclinación ideológica cuando, en realidad, como se está viendo, bajo su resignado “las cosas son así” afirmativo, no hace sino presentar como única una determinada posibilidad.

Por ello, la separación entre el arte y lo cotidiano, entre el arte y el mundo administrado, en la posmodernidad, deja de tener sentido y los propios artistas dejan de ser artistas en sentido propio. “Los artistas posmodernos son caricaturas de artistas, pues hacen del artista parte de la multitud, una persona cotidiana con un trabajo cotidiano que hacer como todos los demás” [53]. Es el triunfo del mundo administrado, de la razón instrumental.

Kuspit distingue dos grandes tradiciones, dos grandes líneas o corrientes, dentro del arte moderno: el arte geométrico y el arte gestual. No es muy complicado asociar artistas abstractos geométricos como Mondrian al primero y el expresionismo abstracto de Pollock al segundo, por citar dos de los más grandes artistas del siglo XX. Es una distinción que, por otro lado, ha estado más o menos presente en numerosas teorías sobre el arte en el siglo XX. Por citar uno, ésta es la visión de Jorge Oteiza por ejemplo [Oteiza, 1994], el cual distinguía en el arte moderno una vertiente clásica —en donde estarían, precisamente Mondrian y el propio Oteiza entre otros— y la vertiente barroca que corresponderían, en cierto modo, al arte geométrico y gestual, respectivamente.

En todo caso, lo que está claro es que, para Kuspit, en la misma línea argumentativa que Bürger, la pretensión del arte de penetrar en la vida cotidiana supone el fin del primero. “Cuando el arte moderno abraza y se identifica abiertamente con la cotidianidad, abraza y se identifica con el enemigo del arte, con lo cual en realidad comete un suicidio” [57]. El arte posmoderno es, por tanto, suicida. Cada autor valorará de forma diferente este hecho; ya se ha visto que para Danto no es problemático en la medida en que abre la puerta a una heterogeneidad de formas y estilos que para él es primordial, más allá de que pierda su fuerza crítica. En el caso de Kuspit es más ambigüo. Aunque en un principio, especialmente en el análisis de la discusión entre Stella y Lowry, no parezca especialmente preocupado por el devenir trágico del arte, al final de su texto, como veremos, defiende una postura diferente.

En el fondo, lo que está aquí en juego es la concepción moderna del arte, tal y como lo expusieron los teóricos frankfurtianos. Si para ellos existía una distancia entre el mundo (administrado) y el arte, distancia necesaria que permitía justamente esa labor crítica esencial del arte moderno, para los teóricos posmodernos esa distancia ha quedado en nada, de modo que toda esa noción del arte se ha derrumbado.

El arte parecía superior a la vida, pero en la modernidad parece inferior a la vida. La vida ha ganado claramente la competición, que es por lo que el arte se une a ella; o, más bien, es colonizado por ella. El arte se vuelve humilde y se llena de dudas sobre sí mismo como resultado de su capitulación. [57]

La “superioridad” del arte residía justamente en su capacidad crítica, en su forma avanzada de conocimiento —recordemos la lectura de Wellmer sobre el arte y el conocimiento—, pero en la posmodernidad parece que lo mundano, lo banal, ha triunfado en él. Y al margen de cuestiones que tienen que ver con la historia del arte —como bien explica Danto—, este proceso se da también por el triunfo de los valores capitalistas como el éxito, la ganancia etc. Y ello nos lleva al análisis del espectáculo trazado por Debord, además del problema del público, cuestión de especial interés en el caso de Kuspit. Así como el arte moderno suponía un estadio avanzado de conocimiento, su recepción también requería un alto grado de formación y competencia. Ello, obviamente, limitaba el público y de ahí todas las acusaciones al arte moderno por ser un arte elitista, sólo dirigido a unos pocos. El arte, en la concepción moderna, no puede estar dirigida, en principio, a las masas, como ya se analizó en el primer bloque.

Pero éstas [exclusividad, dificultad, contemplación] ya no conferirán distinción, sino que serán una desventaja, pues impiden la participación glo-

bal y hacen imposible una respuesta en el ámbito de lo cotidiano, que para que ocurra necesita que no se dé ninguna estimación previa. El arte ya no es para que los pocos felices, ávidos de algo nuevo, agudicen sus percepciones y cambien sus concepciones, sino para los muchos infelices, a los que no importa cuán infelices hace a los felices la tecnología, lo único a lo que le permiten que cambie sus vidas, pues no cambia el *status quo* emocional. [59]

La exclusividad, ejemplificada por la famosa cita de Stendhal, “To the happy few”, deja de ser relevante en el contexto posmoderno. Cuanto mayor sea la masa a la que puede ir dirigida una obra tanto mejor, en la medida en que mayores serán las posibilidades de éxito y negocio. Así, el arte no tiene que confirmar sino las ideas preconcebidas de la masa en lugar de, como en la modernidad, romper con los estereotipos, producir un efecto de extrañamiento.

Muéstrenme al artista contemporáneo que preferiría vivir al día a caer en manos de un marchante de arte. Parece imposible ser un mártir de la causa del arte en un mundo del arte que se ha convertido todo él en negocio: negocio despiadado. Es imposible evitar la tentación del dinero porque el arte mismo se ha convertido en dinero. [122]

El arte se convierte en sinónimo de negocio, de dinero, de modo que el postarte “carece de significado y propósitos espirituales y, por tanto, sólo nominalmente es arte” [132]. Es así como las grandes obras maestras del arte quedan totalmente vilipendiadas en la posmodernidad. Ya no existe una diferencia fundamental entre estas obras y cualquier obra pasada no canónica o contemporánea. La crítica de las grandes obras maestras, por conformar un espacio más del patriarcado, ha sido blanco, especialmente, de la crítica feminista, como señala el propio Kuspit. De modo que, como ya ha sido mencionado en este trabajo, la idea de canon también queda en entredicho en la posmodernidad, hasta tal punto de llegar a reivindicar su desaparición. Y es que, efectivamente, con la desaparición del sentido histórico, de la idea de tradición, la idea de novedad y otras, el canon se vuelve un sinsentido. En cambio, el ejemplo que propone como obra de arte posmoderna, como postarte, es una instalación de Damien Hirst. En ella se muestran los “acontecimientos anteriores a la instalación, o más bien en torno a ella” [66]. La anécdota surgió cuando un operario de la galería Eyestorm de Londres retiró la instalación, formada de boquillas de cigarrillo y botellas de cerveza vacías, pensando que se trataba de basura acumulada en un rincón. Según Kuspit, fue justamente dicho operario quien mejor entendió la obra de Hirst. Dejaremos de lado por el momento la contradicción que supone presentar, en un contexto posmoderno en donde toda diferenciación es ya superflua, a un artista como postartista *par excellence*. Esta anécdota significaría que “la vida cotidiana es más interesante que el arte y que el

arte sólo es interesante cuando se lo confunde con la vida cotidiana, aunque eso signifique que pierda su identidad como arte y, por tanto, situado en el camino hacia su institucionalización como arte” [66]. A lo cual añade, como ya se ha dicho: “El limpiador era evidentemente el crítico acertado” [66]. Y así es como la línea entre el arte y la vida se desdibuja, pero en lugar de forma revolucionaria, tal y como los dadaístas pretendían, como integración, como cooptación.

La creencia —de una línea entre arte y vida— se viene de inmediato abajo en cuanto el *happening* postartístico es entendido como nada más que otro acontecimiento diario, y existe para convertir en artísticos medios no artísticos, con lo cual producen en uno la sensación de que la vida diaria es algo especial. El postarte nos anima a verla así, y sería mejor que así lo hiciéramos, pues la diaria es la única clase de vida que podemos tener en un mundo postartístico. Lo que antes se llamaba arte elevado se convierte simplemente en otro acontecimiento diario en el mundo cotidiano, con lo cual pierde cualesquiera raras cualidades que lo apartaban de lo diario, es más, ayudaban a deshacer y trascender la cotidianidad y devolvían ésta a su vulgaridad. El papel del postartista consiste en convencernos de que no hay otra experiencia posible que la experiencia cotidiana. El arte elevado y los artistas originales son superfluos, como Kaprow sugiere. El postartista es mucho más popular, que es por lo que todo el mundo quiere ser uno, y todo el que tiene una vida diaria lo es, tanto da si lo sabe como si no. [67]

En la posmodernidad, así, sólo es posible una forma de experiencia, la cotidiana. Cualquier experiencia diferente, en cuanto abriría la posibilidad de distanciarse respecto a ella y, por tanto, abriría la posibilidad de un espacio crítico con la cual la posmodernidad no encaja, se vuelve imposible. Así es como no existe un régimen privilegiado —como en la modernidad— en donde cierta gente es capaz de experimentar el arte en su radicalidad, gracias a su bagaje y su competencia. Kuspit, citando a Kaprow, señala a Warhol como ejemplo paradigmático del postarte, lo cual nos lleva a la cuestión del pop art, problema que ha surgido numerosas veces ya y que volverá a parecer en el tercer bloque. No en vano, es muy elocuente que Kuspit también sitúe en el pop el momento crítico en que la modernidad estética dio paso a la posmodernidad.

Hoy en día el arte parece completamente de su tiempo: el arte pop fue el momento en que esta verdad se hizo evidente. Al eludir incluso la sugerencia de intemporalidad, es decir, la alusión a la eternidad, que está más allá del tiempo (peor puede representar el tiempo), el arte ha perdido su idealismo y, con ello, su empatía. [122]

Pero lo que la cuestión del pop saca a relucir es el problema del mercantilismo en el arte. En el postarte, no es sólo que los objetos artísticos se mercantilicen, sino que el propio artista, que aparece ya como marca, queda sujeto a las leyes de mer-

cado. “En el mundo postartístico la personalidad pública del artista cuenta más que los objetos que él presenta como arte, y de hecho cualquier cosa que él afirme que es arte tendrá al instante credibilidad —incluso significación elevada— debido a su imagen pública” [71]. Y no sólo el artista, el espectador también queda inundado por la lógica de la mercantilización a través de la experiencia.

La mercantilización experiencial es el secreto del éxito del postarte. El postarte, como hecho social, ha perfeccionado la mercantilización experiencial, es decir, la mercantilización de la experiencia diaria como experiencia estética, la cual combina y falsifica ambas. El objetivo es hinchar objetos cotidianos hasta convertirlos en objetos estéticos, lo cual hace que pasemos por alto su banalidad aun cuando ésta banalice la estética: rebaja el umbral, por así decir, de lo que estamos dispuestos a llamar una experiencia estética. [71]

Parece que Kuspit aquí da un paso más respecto al análisis de la pérdida de experiencia de los teóricos frankfurtianos. No es sólo que la experiencia (real) se haya vuelto ya imposible —y con él, como diría Benjamin, la narración— sino que la pseudoexperiencia cotidiana ha sido ahora mercantilizada. De ahí que, por un lado, “rebaje el umbral de la experiencia estética” y, en definitiva, sea una experiencia alienante, inmerso totalmente en la lógica de lo dado. Así, esta experiencia mercantilizada no aporta ningún bagaje al receptor, ninguna experiencia en el sentido de acumulación de vivencias; pero como se ha visto, este bagaje ya no es necesario en un contexto posmoderno. Con la prevalencia absoluta del presente, toda experiencia genuina, cualquier maestría lograda con el paso del tiempo, está fuera de lugar o es irrelevante. En la posmodernidad, las (pseudo)experiencias, se compran, son de usar y tirar, no acumulan ningún saber en el individuo ni suponen una transformación o perturbación de su subjetividad, en oposición a la idea marcusiana de la capacidad del arte de subvertir la conciencia.

La cuestión de la mercantilización del arte en la era del postarte se encarna de forma más evidente, según Kuspit, en la figura de Jeff Koons. Koons pasó de ser un broker de Wall Street a convertirse en artista de éxito con su estudio en el SoHo de Nueva York. Koons trabaja a menudo con objetos cotidianos —aspiradoras, balones de baloncesto etc.— que, *à la manière* de Duchamp, introduce en un contexto artístico. De hecho, con el paso de los años, se ha convertido en una de las figuras más representativas de la posmodernidad y el posmodernismo, así como de la estética kitsch —como el famoso perro *Puppy* del Museo Guggenheim de Bilbao—. En ese sentido, puede situarse en la estela de Warhol y su tendencia a la mercantilización absoluta del arte y el artista. De este modo, Kuspit distingue entre dos personalidades fundamentales en la mercantilización artística.

Uno lo representa Warhol, que mercantiliza la indiferencia como receptividad (el siguiente paso irónico después de Duchamp), y el otro lo representa Julian Schnabel, que mercantiliza las agresivas bravatas del macho como autenticidad (lo cual muestra su herencia del expresionismo abstracto). [75]

Y evidentemente, este problema de la pérdida de la experiencia y la mercantilización desemboca en lo que ya pensadores como Benjamin y Adorno venían advirtiéndolo desde las primeras décadas del siglo XX.

La noción de persona ha entrado en bancarrota en la sociedad de consumo. Ha sido engullida por la entropía: tener personalidad, tal como ésta es definida por el mercado, reemplaza a ser una persona, tal como ésta es definida por la condición humana. Dicho con sencillez, tener una personalidad es más importante que ser una persona. Es más, hoy en día no hay ninguna necesidad de ser una persona —ninguna necesidad de tener valores humanos—, sólo de ser un consumidor entendido. Uno sólo necesita saber el valor de cambio de los seres humanos. Análogamente, no hay necesidad de saber el valor humano del arte, sólo su valor en el mercado. La mercantilización confunde los valores; confundimos fácilmente valores inhumanos con valores humanos por lo bien empaquetados que están los primeros, que es lo que construye el problema del postarte. [78]

La formación de una personalidad, en oposición a la persona, tiene que ver justamente con la formación de una marca, de una marca-artista que sirva para vender productos y personalidad. Los valores humanos son sustituidos por el valor de cambio, igual que los valores artísticos. De este modo, lo que vale una obra de arte, por ejemplo, sería lo que valdría en el mercado; es irrelevante lo que algunos críticos del arte puedan decir acerca de su (obsoleto) valor artístico. En el fondo, Kuspit no está diciendo sino lo que ya dijeron Adorno y Debord entre otros, sólo que con mayor perspectiva y con el desarrollo de la sociedad de consumo, todo parezca mucho más desarrollado, acabado.

El crítico de arte estadounidense expone otra idea que es hartamente interesante desde el punto de vista del recorrido hecho hasta ahora. Como ya se ha dicho en el primer bloque, una de las características de la posmodernidad es el fin de la división entre el arte elevado y el kitsch. Es algo que se analizará con un poco más de detalle en el tercer bloque con Huyssen pero ya se ha explicado de la mano de Adorno que la reducción del problema a favor de uno de los polos no parece una solución. Es decir, en tanto en cuanto la modernidad, contra lo que a menudo se piensa, no es el triunfo del arte elevado sino su tensión entre él y el kitsch, no se puede entender ninguno de los dos polos sin el contrario. Y de ahí que parezca inadecuado caracterizar a la posmodernidad con la presencia totalizante de uno de los dos —con el kitsch— en tanto en cuanto significaría que seguiría guardando, de alguna forma,

algo de la lógica de la modernidad. Por ello, Kuspit propone otra forma de entender la cuestión.

El postarte es un arte completamente banal: un arte inconfundiblemente cotidiano, ni kitsch ni arte elevado, sino un arte intermedio que confiere glamour a la realidad cotidiana mientras finge analizarla. El postarte afirma ser crítico de la realidad cotidiana, pero de hecho es, sin saberlo, conivente con ella. [81]

De modo que para Kuspit, no es que en la tensión entre el arte elevado y el kitsch en la posmodernidad acabe ganando el último, sino que lo que se tiene es un régimen nuevo en donde ambos conceptos ya no son válidos para dar cuenta del arte. Por ello, en contra de lo que se dice a menudo sobre el arte posmoderno, dicho arte no sería kitsch en sentido propio; el kitsch correspondería todavía a la época moderna, y con arte posmoderno o postarte, aparecería una nueva forma de artística.

No es de extrañar que Kuspit, en tanto que crítico que pone énfasis en la cuestión de la recepción, se fije en la teoría benjaminiana sobre la reproductibilidad técnica. No es sorprendente tampoco que ofrezca una lectura integrada de dicha teoría. Efectivamente, considera como el teórico frankfurtiano que la reproducción mecánica ha transformado el carácter del arte, pero en lugar de hacerlo revolucionariamente, es decir, en lugar de abrir el camino hacia un mundo más democrático, Kuspit piensa, más en la honda adorniana, que la reproducción mecánica tiende a la banalización del arte.

Incapaz de ser tomado de forma personal [el arte], se convierte simplemente en otro producto social en el mercado de las imágenes masivamente reproducidas: imágenes pensadas para las masas, no para el individuo. Así, la reproducción mecánica hace el asunto social «comprensible» para la mente de la masa al convertirlo en un espectáculo fácil. Dada la grandeza reproductiva, significa su disponibilidad para el consumo masivo. [81]

Enlazando de alguna forma a Benjamin con Debord, estima que la reproductibilidad técnica, por la vía de la proliferación de la imagen, promueve el desarrollo del espectáculo y la sociedad espectacular.

Walter Benjamin sugiere que la reproducción mecánica destruye el aura de la obra de arte, pero al hacerlo convierte a la obra de arte en un espectáculo ramplón. La reproducción mecánica de cualquier cosa lo convertirá en un espectáculo social, con lo cual lo hará parecer más ramplón que nunca. El espectáculo reemplaza al aura en cuanto modo de presentación del arte: a menos que haga un espectáculo de sí mismo, no tiene ni valor ni atractivo. [81-82]

El postarte se dirige a la masa de forma comprensible para que, precisamente, el público sea lo más extenso posible, o como dirían los publicistas de hoy, el *target* sea tan amplio como se pueda. Y es que ello aumentaría la posibilidad de negocio, el enriquecimiento y la fama y el éxito del artista, elementos fundamentales del postarte como se ha visto. “La obra de arte sólo puede llegar a la multitud convirtiéndose en un espectáculo, lo cual la hace famosa si no sacra, por más que sin duda la fama es la forma secular de la sacralidad, es decir, la sacralidad sin lo divino: sin alma” [82] No en vano, Kuspit caracteriza el postarte como el arte de la reproducción.

Todo el arte llega a un punto muerto en la reproducción, y todo lo banal, cuando se lo reproduce, es arte: éstas son las premisas del postarte. La reproducción es el fundamento del postarte, y la reproducción es entrópica: la reproducción es el memento mori del original. Es a la vez el instrumento y el resultado excremental del proceso de asimilación y neutralización social de la seriedad. [111]

La pérdida de la originalidad, en lugar de materializarse en una dirección revolucionaria (como Benjamin pretendía) se ha llevado a cabo en favor del espectáculo. Si Benjamin aspiraba a humanizar lo cotidiano por medio de un arte revolucionario, en la posmodernidad se da el mismo proceso pero a la inversa.

Las obras de arte originales entran en lo cotidiano al ser reproducidas, con lo cual se convierten en una entre muchas apariencias y pierden su lugar especial en la vida e incluso su *raison d'être*; su «originalidad», es decir, el poder de evocar lo inconsciente y trascendental, más en general, de recordarnos la originalidad y la creatividad de la vida a través de su originalidad y creatividad. [111]

Hasta aquí quizás Benjamin podría estar más o menos de acuerdo, las referencias al inconsciente al margen. Pero este proceso no sirve, como decíamos, para revolucionar la vida cotidiana, sino que es un momento más de la expansión del mundo administrado, contra el cual Benjamin, al igual que el resto de los teóricos frankfurtianos, luchaba. “Análogamente, reproducidos como (post)arte por decreto conceptual, los fenómenos cotidianos pierden su lugar en la vida y, con ello, su importancia humana.” [111] La pérdida de las cosas en la vida supone precisamente la absoluta administración de la vida, el triunfo de la razón instrumental.

Otra de las maneras de funcionamiento del postarte también tiene que ver con la idea de pseudonovedad, idea que trabaja codo con codo, como se ha visto, con la cooptación.

Otras veces el material social es presentado de una manera confrontacional, con la esperanza de que el espectador cobre conciencia de su carácter

insidioso. Pero de nuevo el material es más celebrado que criticado: dramatizado más que socavado. El *status quo* se supone que se emplea contra sí mismo en un provocador acto de desafío irónico, pero, si bien subliminalmente, el postartista confirma el *status quo*, por mucho que intente desacreditarlo y subvertirlo. (...) Así, quizá sin darse cuenta de ello, el postartista es apropiado por aquello de lo que él afirma apropiarse —subsumido por aquello que él intenta subsumir— en pro de un superior fin crítico. Lo que se supone que es subversivo se convierte en negocio del espectáculo —una barraca artística (el *chic* radical)— porque emplea los conformistas métodos del status quo para perseguir su inconformista fin. [82]

Difícilmente se podría explicar mejor el nudo gordiano del postarte, y por tanto, el desafío que hace éste al arte moderno. Pese a que la cooptación es un proceso que, como se ha visto, convive desde el principio en el arte moderno —no en vano, dicho arte se establece en gran medida como resistencia a la cooptación—, pero que en el postarte se vuelve central e ineludible. La subversión artística ha dejado de ser posible, el arte se ha integrado a lo dado, al mundo administrado, definitivamente. Nada puede sorprender ya ni abrir ninguna brecha, todo es cínicamente conocido. “El cinismo que el postarte reivindica como su propiedad exclusiva es de hecho endémico en una posmodernidad en la que todo se sabe.” [82] De modo que todo arte social en el contexto postartístico no hace sino reafirmar el poder del status quo.

Los artistas socialmente críticos predicán el mundo en sentido amplio, maldicen sus males, pero su estética y su actitud crítica se han convertido en clichés académicos, e incluso resultan secundarias para el fariseísmo del artista. Para el arte socialmente crítico han corrido tiempos difíciles desde los días de Max Beckmann, Otto Dix y George Grosz. Éstos creían en el poder crítico del arte, aunque se dieran cuenta de que no tenían ningún poder para cambiar la sociedad. [121]

Otro vínculo interesante que traza Kuspit es la que se da entre la posmodernidad y la teoría. Como Huyssen afirmaba, una de las características de la posmodernidad es la inflación de la teoría. Esto tiene importantes consecuencias en el arte, obviamente, en el cual también se da dicha inflación —con los artistas convertidos en quasifilósofos etc.—. Kuspit añade a ello que también se da una ideologización del arte hasta el punto de que los objetos artísticos se convierten en una especie de pretexto para la transmisión ideológica. Este punto también nos llevaría al problema de la relación entre la posmodernidad y los estudios culturales y la teoría poscolonial, especialmente en sus versiones más ideologizadas. La teoría y la ideología aparecen así como dos puntos fuertes del postarte.

En el postarte esto significa que las cosas se entienden según la ideología y la teoría, las cuales se convierten en glosas de su banalidad. La ideolo-

gía y la teoría la confirman; utilizan las cosas reales como ilustraciones banales (con lo cual se las burla y se sugiere que la ideología y la teoría tienen la realidad bajo control). Las cosas inconscientes consideradas reales son más misteriosas de lo que parecen ser, que era el objetivo del surrealismo. Pero en el postarte la ideología y la teoría han sustituido a lo inconsciente. [83]

Sin duda, estas teorías tuvieron la virtud de poner sobre la mesa novedosas formas de aproximación y análisis del arte, después de algunas décadas de (quizás) excesos estructuralistas y formalistas. Ello permitió el desarrollo de la imagología, y en general, los estudios sobre las representaciones políticas y sociales que ofrecían las obras a la vez que la propia producción artística se transformaba —multiculturalismo, influencia de la antropología, el land art, literatura poscolonial etc—. Pero al mismo tiempo, en un contexto posmoderno, llevó también al peligro de la banalización de los objetos artísticos, a la reducción a sus aspectos temáticos, y la pérdida del sentido estético crítico. En suma, suponía un vuelco de la concepción moderna del arte en tanto que aquella entendía la obra como un objeto con una entidad diferente respecto a las “meras cosas” y ésta postulaba que, al fin y al cabo, un objeto artístico no era sino un objeto material y cultural más, y debía entenderse y analizarse como cualquier documento de cultura más —para observar los usos y costumbres de un período histórico o cultural por ejemplo—. “En tal mundo el arte es simplemente otra elaboración de una versión cultural de la vida cotidiana más que un revolucionario desafío” [132]. Por eso, la posmodernidad trae consigo la devaluación y hundimiento del aspecto estético de la obra de arte, aspecto que, no por casualidad, Adorno ponía especial énfasis. De modo que aquí nos encontramos con otra paradoja: la hipertrofia de la teoría ha traído una banalización del arte más que una profundización de su complejidad. “El postartista positivista se considera a sí mismo como un teórico, pero sus teorías hacen que las cosas objetivas parezcan más banales de lo que son” [83] Banalidad que, por otro lado, está estrechamente ligada al espectáculo.

Kuspit caracteriza el arte moderno como un proceso que va de la realidad exterior a la realidad interior, de la preocupación y representación de la realidad externa a la interna, con el inconsciente en primera línea. En la teoría literaria también se han ofrecido lecturas similares de la historia de la literatura moderna. Es el caso de Thomas Pavel en su libro *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Más allá de la exactitud de estas teorías, lo que a nuestro tema le concierne es que la preocupación por la realidad interior y el inconsciente se pierde en la posmodernidad. No es casual que esto ocurra justo en el mismo momento en que lo caracteriza Danto, es decir, en los años 60 con el desarrollo del arte conceptual.

Lo más crucial con respecto al postarte es que señala el final del culto de lo inconsciente. Sin lo inconsciente como inspiración, el arte comienza a funcionar en vacío, que es como en gran medida funciona hoy en día. La creencia en que lo inconsciente es una construcción social —una ideología burguesa— es un ataque a él. El arte conceptual, que carece de significado inconsciente —la agudeza semiótica sustituye a la agudeza del sueño—, está en primera línea del ataque, como sugiere la negación por parte de Kosuth de un texto de Freud. [91]

En suma, lo que sucede en la posmodernidad es la consumación de los peligros señalados ya por los frankfurtianos. Si en la modernidad la tensión entre el arte y el mundo administrado era permanente a través de la capacidad del primero de funcionar como objeto crítico respecto al segundo, en la posmodernidad la balanza cae del lado de lo dado, del capitalismo.

Y en el mundo posmoderno, incluso más que en mundo moderno, el control y la administración (el pseudodominio, se podría decir) lo son todo, es más, parecen haberse convertido en lo único que importa en la vida. Lo que Mitscherlich y Adorno han llamado la sociedad administrada ha adelantado al arte, el cual se ha convertido en otro fenómeno social revoltoso —o quizá delicuento o desviado (como en tiempos se llamó al arte moderno revolucionario)— al que se ha de poner coto. Se le ha puesto en la forma de postarte, que es arte administrado: arte administrado a mayor gloria de la sociedad. La menor gloria del individuo es lograda a pesar de la sociedad administrada. [93]

Lo que Adorno y otros teóricos denunciaban, como se ha visto, que el capitalismo y su lógica instrumental estaba copando todos los ámbitos de lo social, estaba invadiendo todos los espacios del mundo. El arte era precisamente casi el único que podía hacer frente a ello, y de ahí que aparecería el arte como resistencia. Lo que Kuspit viene a decir es que en la posmodernidad se consume la expansión del mundo administrado de tal modo que ya no queda ningún espacio fuera de él, ningún espacio que pueda hacer frente a esta lógica. Y de ahí que el propio arte pierda su ser, al menos en el sentido moderno. El postarte es así un arte administrado en donde la creatividad es totalmente secundario en favor del espectáculo.

[La infancia y el «psicoticismo»] Normalizadas en entretenimiento para las masas, de modo que se convierten en un fugaz estremecimiento más —el arte se ha convertido en el parque de atracciones más de moda en la posmodernidad, que mercantiliza experiencias de ocio más predeciblemente «diferentes» que cualquier otro parque de atracciones, pierden su potencial creativo [93]

Recordemos que Baudrillard utilizaba el ejemplo de Disneylandia para caracterizar la sociedad del simulacro y en este caso se observa el arte como una gran Disneylandia, como un gran dispositivo espectacular. “Administrar el arte como una atrac-

ción es una manera de neutralizar sus impulsos creativos” [94] Y uno de los ejemplos de esta “disneylandización” del arte sería la expansión de los museos modernos en todo el mundo. Kuspit habla del MoMa pero especialmente del Guggenheim, el cual como es sabido, ha abierto museos en diferentes lugares incluido el de Bilbao. Este fenómeno es, sin duda, uno de los más significativos de la posmodernidad y será estudiada también por Foster [2004]. El modo en que muchas de estas operaciones van ligadas con renovaciones urbanísticas —e incluso burbujas inmobiliarias— no hace sino señalar la forma administrada que ha adoptado el mundo del arte en la posmodernidad. Otro ejemplo del cariz espectacular del postarte sería el hecho de que las *performances* dominan sobre cualquier otra forma artística. Con la posibilidad que abren las *performances* para realizar piezas o acciones divertidas, atractivas, entretenidas, las ligan, según Kuspit, con el postarte.

El arte de la *performance* es la forma dominante —incluso la esencial— del postarte, que en principio comenzó con el desplazamiento desde la creación de objetos hasta la acción cuasi teatral que se dio en el dadaísmo y el surrealismo. Es mucho más entretenido y atractivo, pues penetra en el espacio cotidiano del espectador más que quedarse en una discreta distancia contemplativa, y no tiene ni pretensiones estéticas ni ambiciones museísticas. [106]

Con las *performances* sucedería lo mismo con muchas otras formas de arte. En un tiempo, en el contexto vanguardista, eran efectivos y transgresores pero con el advenimiento de la posmodernidad y el postarte se han vuelto insulsas para el mundo administrado. Otro ejemplo de cooptación que nos lleva otra vez a la idea de Bürger de que la neovanguardia funciona como banalización y administración del poder revolucionario de la vanguardia. “La clase de oposición Duchamp se ha convertido en un cliché en la posmodernidad” [110].

Este proceso múltiple desemboca, obviamente, en la tesis que envuelve todo el libro; a saber, que el arte a llegado a su fin.

Lo que el artista siempre teme se ha convertido en realidad en el fenómeno social llamado postarte posmoderno. Es el fin del arte tal y como ha existido desde las cavernas prehistóricas hasta la Capilla de Rothko. Desde luego, ya no existe en un espacio sacro, sino en la calle, y no tiene nada de sacro, puesto que es hecho para la multitud callejera. Por supuesto, en los museos se puede disfrutar del postarte, pero el museo se ha convertido en un centro de entretenimiento, razón por la que ya no hay nada sacro en él, excepto por omisión crítica. En el mejor de los casos es un elegante bulevar hecho para pasear pausadamente, razón por la cual, en muchas ciudades, el arte elevado se ha montado en la calle convirtiéndolo en postarte y mostrando que, después de todo, pertenece a la multitud. La calle se ha convertido en el museo del último *resort*, mostrando con qué facilidad lo profano se confunde con lo sacro en la posmodernidad. [117]

Como ya ha aparecido de una forma quizás indirecta, la cuestión del tiempo también aparece como un elemento fundamental en Kuspit, al igual que la mayoría de los autores anteriormente tratados. Para él, si el arte aspiraba a la eternidad, el postarte lo obvia, ya que, como se ha explicado, sólo le interesa el éxito y el negocio presente. Ni cree en la eternidad ni está interesado en perdurar en el tiempo. De ahí también que en un contexto posmoderno la idea de canon sea absurda.

La anomia infecta al arte y lo hace efímero hasta el punto de que pierde cualquier pretensión de ser eterno. Lo eterno ya no es la norma por la que el arte se mide a sí mismo. (...) El postarte debe producir su impacto muy rápidamente, pues tiene menos tiempo para hacerlo que cualquier arte previo, ya que es más efímero que cualquier arte previo. Esto significa que debe ser comprensible al instante para las masas. Ansiosamente asimilado por la cultura de masas a la que ansiosamente suministra, el postarte se convierte rápidamente en el emblema de moda de la individualidad aislada. [137]

Y una vez más, en paralelo a esta aceleración obsesiva del tiempo, este permanente presente efímero posmoderno, aparece la cuestión de la pluralidad y la imposibilidad de discriminación; es decir, la imposibilidad crítica.

En la inestable sociedad moderna y especialmente en la inestable sociedad posmoderna parecen imposibles los valores duraderos, los significados sostenidos y una sensación, ganada con esfuerzo, de propósito profundo, pues nada tiene un control significativo sobre la vida interior de uno. Toda ella queda oscurecida por la celebración de ella pluralidad de los valores, la multitud de significados y la diversidad de propósitos cotidianos, junto con la manipulación que la cultura de masas ejerce sobre la vida interior. [137]

Kuspit concluye su tesis del fin del arte con una idea de clara impronta bürgerriana —pese a que no mantiene su distinción modernidad/vanguardia— en tanto en cuanto subraya las limitaciones y peligros de la empresa dadaísta y sitúa el postarte y la posmodernidad como la consumación negativa, por así decirlo, de la utopía vanguardista.

Quizás el único modo en que el arte moderno pueda por fin clarificar sus principios y, al mismo tiempo, ponerse al día sea acabando el trabajo de destruirse a sí mismo que oficialmente comenzó con el antiarte dadaísta. El postarte parece haber hecho eso, acabar lo que el antiarte comenzó, lo cual sugiere que el arte moderno quizá no haya sido en definitiva más que una farsa dadaísta —un largo drama de autoderrota, como su irónica actitud hacia sí mismo y el mundo sugiere—, que es lo que el mundo moderno ha llegado a ser. [140]

III. Actualidad de la modernidad estética

1. ¿Un renacer moderno?

Aproximadamente con la llegada del nuevo siglo, se empezaron a escuchar ciertas voces en el panorama crítico y artístico internacional hablando sobre la posibilidad de que la posmodernidad, en su sentido más afirmativo, no hubiese sepultado la modernidad estética. Se evidenciaba una especie de resaca de lo posmoderno. Como ocurre usualmente, estas ideas empezaron gestándose en las personalidades artísticas más importantes y, unos años más tarde, se empezaron a divulgar en un público más amplio. Muestra de ello es un artículo datado ya en la segunda década del siglo, en 2012, escrito por Lluís Duch y Albert Chillón y publicado en el diario *El País* titulado, muy elocuentemente, “La agonía de la posmodernidad”.

Con todo, lo relevante para este trabajo es calibrar hasta qué punto estas ideas no son una moda intelectual más; de la misma forma que en los ochenta todo aquél que pretendiera estar a la última debía reproducir el credo posmoderno, ahora tocara distanciarse de él y proclamar una especie de vuelta a la modernidad. En definitiva, lo que está por ver es si lo que se cuestiona en este debate es algo más relacionado con estilos y gustos artísticos contingentes o si, efectivamente, están en juego unas concepciones de la modernidad y la posmodernidad en sentido fuerte; es decir, sujetos a los fundamentos del arte y la metafísica: tiempo, espacio, lenguaje, crítica, sociedad etc.

El mismo Kuspit finalizaba su libro de 2004 con un epílogo que ponía en entredicho la inevitabilidad de lo que había defendido a lo largo de todo el libro. De alguna forma, planteaba la posibilidad de que el fin del arte no fuera irreversible; había todavía resquicio para un arte no afirmativo. Obviamente, la salida que ofrece Kuspit tiene que ver con su concepción del arte en general, en donde, como ya se ha dicho, lo inconsciente juega un papel fundamental.

Hoy en día siguen haciéndose obras maestras, duraderas más allá del callejón sin salida del arte en el postarte del entretenimiento. Lo antiestético, lo anti-imaginativo, lo anti-inconsciente parecen haber destruido la posibilidad de hacer una obra maestra estética, pero sigue habiendo grandes artis-

tas que creen en el refinamiento imaginativo del material bruto social y físico, bajo los auspicios del inconsciente, en arte estéticamente trascendente. Son recalcitrantes contra el postarte y utilizan los modos vanguardistas del arte para hacer que parezcan históricos y *passé* desde el punto de vista posmoderno. Hay obras maestras de la pintura, en especial de la pintura neoexpresionista alemana —incluso más cuantiosa y desesperadamente en deuda con lo inconsciente (con el «pandemónium», como decía Baselitz) que la primera pintura expresionista alemana—, pero también de la pintura abstracta y realista, por ejemplo las obras de Sean Scully y Richard Estes. [143]

Más allá de los ejemplos dados por Kuspit, lo más interesante aquí es observar ya cómo un resignado defensor de la idea del fin del arte plantea la cuestión de un espacio para un arte fuera del postarte, para un arte en sentido propio. La solución de Kuspit tiene un cariz clasicista, casi posmoderno, en tanto en cuanto plantea un renacer de la idea de obra maestra y una vuelta al arte de estudio. “«Obra maestra» no tiene ningún significado fuera del estudio en que un maestro la produce” [144]. En realidad, Kuspit caracteriza el nuevo arte como una mezcla entre lo tradicional y lo vanguardista.

El arte en él [en el estudio] creado no es ni tradicional ni vanguardista, sino una combinación de ambos. Reúne la espiritualidad y el humanismo de los Viejos Maestros y la innovación y el carácter crítico de los Maestros Modernos. Es un arte de Nuevos Viejos Maestros. [147]

Como la modernidad ya pasó, la relación que tienen estos nuevos artistas es igual que el que tienen con el clasicismo: de ambos aprenden y recogen algo. Sin embargo, parece complicado plantear una renovación artística en sentido fuerte renunciando a la modernidad. Es decir, si se asume la modernidad de forma estanca, a saber, como algo ya finalizado, parece difícil defender a la vez una renovación artística respecto a la posmodernidad, en tanto en cuanto dicha idea, la idea de novedad —junto una concepción del tiempo etc.— es de cariz esencialmente moderno. Kuspit trata de llegar a una especie de tercera vía entre la modernidad y posmodernidad, reivindicando la tradición artística —tanto clásica como moderna—, y cayendo de alguna forma en la defensa de una concepción del arte que se sitúa entre el pastiche y lo *neo*, ambos conceptos muy posmodernos, como ya se ha visto. Pese a sus esfuerzos, parece complicado para Kuspit salir del paradigma posmoderno.

Los Nuevos Viejos Maestros creen que la originalidad sólo es posible sobre la base de un conocimiento suficiente del pasado. No son imitadores serviles del pasado: no modelan su arte sobre él, ni se apropian mecánicamente de él de la manera posmoderna habitual, ni en su trabajo el estilo de los Viejos Maestros se convierte en un amaneramiento por más

influidos por él que estén, sino que buscan en él la inspiración, no la perfección. Y tienen diferentes ideas sobre él, como la diversidad de sus estilos indica. [148-149]

Los intentos de Kuspit para desmarcarse del arte posmoderno delatan precisamente el problema de su propuesta: que en el fondo, no sea sino un remake posmoderno lo que plantea. Es cierto que habla de recoger la tradición artística de manera “no mecánica”, pero en lo demás, tanto en la fundamentación de la tradición de la originalidad como el alegato de la diversidad, se acerca mucho a los postulados posmodernos. Y tampoco precisa en qué consistiría esa apropiación de la tradición no mecánica. Repite que estos Nuevos Viejos Maestros logran transcender —a diferencia del postarte— pero no llega a justificar claramente cómo, ni (sobre todo) argumenta el nuevo contexto artístico sobre el que estas nuevas formas artísticas serían posibles.

Gerard Vilar interpreta de forma hartamente distinta la propuesta de Kuspit.

¿A dónde nos lleva el planteamiento de Kuspit? Me temo que a toparnos de nuevo con ideas conocidas, esto es, con la creencia en un concepto normativo del arte, en la verdad y en un cuestionamiento de fondo del pluralismo. El arte tiene que ver con la verdad puesto que si en esencia es un modo para conocernos a nosotros mismos, para ilustrarnos al modo que el análisis freudiano, el arte auténtico sólo puede ser de un modo correcto, el que se acomode a esta función cognitiva previamente definida. (...) La lógica interna de esta posición lleva inevitablemente a cuestionar el pluralismo del arte contemporáneo. Así que, al final, Kuspit no está muy lejos del moralismo de Adorno, aunque aparentemente se encuentre muy lejos del mandarín de Fráncfort. [Vilar, 2010, 188]

La crítica de Vilar tiene que ver con su férrea defensa del pluralismo. Como veremos más adelante, es algo a lo que difícilmente renuncia el teórico y filósofo catalán, de tal forma que se convierte en uno de los problemas de su teoría debido a que intenta distanciarse también de la estética posmoderna. Y es que resulta difícil totemizar el pluralismo y evitar paralelamente la posmodernidad y su *everything goes*. Es cierto que Kuspit defiende una forma de entender el arte en sentido estricto. Más allá de si se está de acuerdo con él o no, cualquiera que quiera escapar de la posmodernidad deberá plantear alguna forma de discriminación entre la variedad artística. Tachar ello de “moralismo” es probablemente demasiado audaz, especialmente si, como quiere Vilar, pretende finalmente defender el fin de la posmodernidad.

No obstante, más que en su concepción psicoanalítica de entender el arte, el problema de Kuspit respecto a la cuestión que estamos tratando es que es demasiado

impreciso a la hora de caracterizar la forma en que este nuevo arte se materializa. Esta forma poco concreta tiene que ver precisamente con su temor a aparecer excesivamente dogmático. No quiere renunciar a la defensa de la(s) tradición(es) artística(s) y el pluralismo, tal y como ya hemos visto, y ello tiene como consecuencia precisamente su vaguedad. De hecho, en la propuesta de Kuspit, en su forma difusa, entran múltiples propuestas artísticas a través de la combinación del arte tradicional y el arte moderno; no parece que la falta de pluralismo sea uno de sus problemas⁵⁰. Por ello decíamos que Kuspit se mueve entre el pastiche y el revival.

2. La temprana crítica de la posmodernidad de Hal Foster

Aunque, como se ha comentado, la crítica de la posmodernidad ha cobrado fuerza a inicios del siglo XXI (con la fecha simbólica del 11S de 2001 como su posible fin a menudo), estas críticas y reticencias a la ideología posmoderna, en especial a su vertiente afirmativa, han existido desde los comienzos de la posmodernidad. Muchos de ellos podrían denominarse como “viejos conservadores” para decirlo a la manera de Habermas, pero también se elaboraron este tipo de críticas desde posiciones progresistas y renovadoras. Probablemente quien mejor ejemplifica esto es el crítico de arte estadounidense Hal Foster.

Foster editó y prologó muy joven, a los veintiocho años, un libro en torno a la posmodernidad que contenía diversos textos de Baudrillard, Rosalind Krauss, Jameson y otros, llamado *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* y traducido al español como *La posmodernidad*. Pronto se convirtió en una antología de referencia sobre el problema de la posmodernidad (y todavía lo es). Paralelamente estuvo trabajando en la revista *Artforum* durante algunos años, hasta que entró en la revista *October* y se convirtió en su editor en 1991.

Pese a inscribirse claramente en el debate posmoderno y partir, por tanto, desde una crítica de la modernidad, ya desde muy temprano, Foster advirtió de algunos de los problemas de la posmodernidad, en especial su ligazón con la industria cultural y cierta tendencia hacia el acriticismo. Dos años después de la antología, Foster publicó un compendio de artículos llamado *Recodings: Art, Spectacle, Cultural*

⁵⁰ Kuspit cita a los siguientes artistas como ejemplos de Nuevos Viejos Maestros: David Bierk, Michael David, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderson, Julie Hefferman, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg, Brenda Zlamany, Don Eddy, Eric Fischl, Avigdor Arikha, Lucian Freud. Obviamente, toda lista canonizante de este estilo podrá parecer excesivamente estrecha, pero no cabe duda de que es un grupo de gente lo suficientemente amplio y variado como para darlo simplemente como ejemplo, sin la pretensión de ser exhaustivo en la lista (y es que tanto el objetivo del libro en general como del epílogo no es proporcionar la lista de los nuevos artistas) .

Politics, que supuso la primera referencia bibliográfica de importancia de su carrera. Ahí venían publicados algunos artículos que resultan de gran importancia en nuestro recorrido.

El crítico estadounidense se centra básicamente en las artes visuales⁵¹ pero su trasfondo filosófico es de una complejidad y profundidad poco común en los debates estéticos contemporáneos. Es, sin duda, uno de los referentes estadounidenses más importantes de la estética contemporánea. Se podría decir que se inscribe en la tradición marxista y psicoanalítica, ya que, como veremos, emplea herramientas teóricas de ambos para elaborar sus propuestas. Todo ello pasado por un tamiz (post)estructuralista, aunque sea igualmente crítico con ciertos aspectos de esta tradición crítica y señale continuamente limitaciones que ofrecen algunas de sus ideas. De todos modos, lo que en nuestro caso una de las cosas que más nos interesa es que tanto la teoría crítica (y especialmente Adorno y Benjamin) como Debord (especialmente vía Baudrillard) son dos de sus referentes más importantes, autores que aparecen continuamente en sus textos. Diríamos que ello le permite adoptar una posición crítica con la posmodernidad sin caer por ello en una suerte de conservadurismo moderno, y sin caer tampoco en el nihilismo en el que algunos autores (pienso sobre todo en Adorno y Debord) pudieran haber caído en algunos momentos de sus carreras. La empresa de Foster consiste en gran medida en adoptar una “distancia crítica” justa, distancia que le permita perforar la férrea oposición binaria de la modernidad/posmodernidad y reivindicar, eso sí, un arte contemporáneo crítico y resistente.

Desde su temprano libre *Recordings*, libro escrito en plena efervescencia posmoderna, Foster adopta ya una posición ambivalente entre la modernidad y la posmodernidad.

However seduced I am by ideas of historical ruptures and epistemological breaks, cultural forms and economic modes do not simply *die*, and the apocalypticism of the present is finally complicit with a repressive status quo. At the same time, the socioeconomic preconditions of the modern no longer obtain, at least not in original configuration, and many of the theoretical models of modernism and some of the “great narratives” of modernity are in doubt, at least as originally conceived. [Foster, 1985, 1]

De forma que a la vez que trata de poner freno al entusiasmo posmoderno, debido al peligro represivo y conservador que ve en él, también se hace cargo de la cri-

51 Especialmente en sus primeros escritos. En los más recientes ha ampliado el campo hacia otras disciplinas artísticas y en la actualidad, la arquitectura es uno de sus temas de estudio más importantes. Ver, por ejemplo, su libro *The Art-Architecture Complex* de 2011 o *Design and Crime (And Other Diatribes)* (2002), libro que se analizará en este mismo trabajo.

sis de las grandes narrativas modernas y de sus rigideces. Y así, su objetivo no es ni preservar las grandes narrativas modernas ni postular el fin de toda forma de narrativa; más bien, aboga por la elaboración de nuevas narrativas que sirvan para comprender el arte y sociedad contemporánea.

Rather than reject theory (on the grounds that it is always phallocratic — or simply useless) or refuse history (on the grounds that it is always exclusive — or simply irrelevant), one may argue the necessity of counter models and alternative narratives. Rather than celebrate (or mourn) the loss of this paradigm or that period, one may seek out new political connections and make new cultural maps. [2]

En efecto, la carrera posterior de Foster ha consistido en gran medida en proponer nuevas narraciones, una genealogía alternativa al arte del siglo XX (especialmente el final). En este punto sería conveniente mencionar el libro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, que se publicó en 2005 como libro conjunto de los teóricos más relevantes de la revista *October*⁵², en el cual se ofrece precisamente una historia del arte XX particular, a saber, aquella que para estos críticos es la más relevante y a tener en cuenta.

Estas narrativas no son puramente teóricas ni asépticas desde el punto de vista político. Los autores mencionados presentan su narrativa desde un posicionamiento ético-político claro; abogan por un arte resistente en detrimento de un arte integrado, lo que significa que su narrativa dará cuenta del primero. Esta es una concepción de la historia que descansa en gran medida en la filosofía de la historia de Benjamin, explicitada en su famosa “Tesis de filosofía de la historia” escrita en 1940. Formular una narrativa no es, pues, elaborar una historia objetiva, sino más bien un acto sujeto a un contexto determinado y a un “peligro” para decirlo como Benjamin.

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. [Benjamin, 1973]

Este adueñamiento del recuerdo no es sino la lucha que se da entre diferentes narrativas para tratar de concebir un periodo determinado, así como, en el caso de la historia del arte, las obras, los autores y los movimientos existentes en ella. Dicha narrativa está sujeta —valga la redundancia— al sujeto (histórico), de modo que se inscribe dentro de la lucha de clases, para emplear el lenguaje marxista clá-

52 Además del propio Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh.

sico⁵³. En todo caso, lo que está claro es que este proceso está inmerso en la lucha política, entendiendo por política el “arte de la polis”, su acepción griega clásica. Esta dimensión de la lucha por la historia⁵⁴, y por tanto, su dimensión política, se observa claramente en otra cita de Benjamin.

La naturaleza de esa tristeza se hace patente al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. [1974]

Ahí es donde cita su famosa aseveración de que “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” [1974] y, frente a ello, que el materialista histórico “considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” [1973]. Eso es lo que los teóricos de October, y en particular Foster, tratan de hacer; a saber, pasar a la historia el cepillo a contrapelo proponiendo una narrativa alternativa al canónico, proponer, en definitiva, una suerte de contracanon. Si la posmodernidad renuncia a esa lucha por ser superflua y dogmática —ya no hay grandes relatos—, estos pensadores siguen reivindicando, con Benjamin, la necesidad de ensuciarse en ella. Y como queda claro en el texto de Benjamin, ello no significa necesariamente caer en el historicismo y en la defensa del progreso, ya que ambas ideas son claramente criticadas por el filósofo alemán. La idea de progreso es así como el huracán que empuja al *Angelus Novus* de Klee obviando las ruinas de la historia; el historicismo el que “se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa” [1974]. Y precisamente Foster rechazará el historicismo pese a reclamar “el sentido histórico”, a la vez que su narrativa carecerá de ningún elemento progresivo como Greenberg [Bourriaud, 2009, 17].

Una de las cosas que más interés le suscita en los 80 a Foster, y contra la que con más fuerza luchará, es la erosión del arte y la crítica en el contexto posmoderno. Ello está ligado íntimamente con la crisis de la Ilustración, en tanto en ella se fundamenta el concepto de crítica, como ya se ha visto en este trabajo.

Clearly the present decay of the Enlightenment project is due less to artistic transgression (which Habermas dismisses as so many “nonsense expe-

53 Aunque requeriría un análisis más extenso, tirando de esta concepción de la historia podría relacionarse con la lucha por la hegemonía en sentido gramsciano.

54 Recientemente ha habido un fuerte debate histórico en la historiografía peninsular que tiene que ver con el relato de la Guerra Civil y el Franquismo a raíz de la publicación del revisionista *Diccionario Biográfico Español* por parte de la Real Academia de la Historia. Es muy significativo que el volumen que se publicó en respuesta a ella, editado por Ángel Viñas, se llamara, precisamente, *En el combate por la historia*.

riments”) or critical deconstruction (now too often an academic exercise) than to “the colonization of the life-world” by the economic and bureaucratic, technical and scientific spheres, the former thoroughly instrumental, the latter not value-free so much as value-oblivious. In this administration both art and criticism become marginal; indeed, this is their function: “to represent marginality”. And so they are treated as essential but superfluous, as luxuries or nuisances to indulge or dispense with. [4]

La crisis de la crítica y de la Ilustración tiene que ver más con la expansión del capitalismo y la lógica instrumental que con cualquier otro proceso. En este punto Foster sigue la línea adorniana —alejándose de Habermas— de crítica de la industria cultural, a la que dará una nueva perspectiva.

Foster distingue entre dos posiciones posmodernas generales, que es un tanto diferente del famoso esquema de Jameson y de la distinción de Huyssen. Foster ve así una posmodernidad neoconservadora y una posmodernidad postestructuralista. Pese a ser distintos, ambos comparten en el fondo algún aspecto relevante como veremos a continuación.

La posmodernidad neoconservadora se basa en gran medida en una hipervalorización del estilo y el autor. Es en cierto modo la posmodernidad de Danto, en donde la variedad estilística se sobrepone sobre cualquier tentativa discriminatoria en favor de una narrativa u otra. Se trata, pues, de tener estilo (sea cual fuere), y de ahí que sea una especie de vuelta al clasicismo, aunque de forma un tanto irónica.

In art and architecture neoconservative postmodernism is marked by an eclectic historicism, in which old and new modes and styles (used goods, as it were) are retooled and recycled. In architecture this practice tends to the use of campy-classical order to decorate the usual shed (e.g., Charles Moore, Robert Stern) and in art to the use of kitschy historicist references to commodify the usual painting (Julian Schnabel is the inflated signifier here; indeed, the classical often returns as pop, the art-historical as kitsch. [121-122])

La posmodernidad es la cultura del neo y del revival, como ya nos decía Jameson, pero de unos neo-s que no buscan aportar ninguna novedad sustancial al panorama artístico. Siguiendo a Danto, como ya no hay nada contra el que ir ni nada nuevo que crear en sentido fuerte, todo queda en una suerte de juegos de estilo que a menudo son kitsch, regresiones. Todo ello abre el camino al mercado, en tanto que, como se ha visto, el kitsch tiende hacia el efecto rápido para el público: “to a great degree its postmodernism seems a front for a rapprochement with the market and the public” [122].

El posmodernismo neoconservador se sustenta en la posthistoricidad —aquí la relación con Danto es directa—, en el cual pueden reciclarse formas y estilos de antaño

despojados de su historicidad —de ahí su carácter de kitsch—. Efectivamente, sería como si se viviera en un momento fuera de la historia, posthistórico, en donde ya no exista ningún curso de la historia y, por tanto, se puede hacer “uso” de la historia como si de un museo se tratara. Estaríamos ante un período ahistórico.

If this postmodernism history is not returned, let alone redeemed, how is it treated? Theodor Adorno once remarked that modernism does not negate earlier forms; it negates tradition *per se*. Almost the opposite is the case with such postmodernism. For one thing, the use of pastiche in postmodern art and architecture deprives styles not only of specific context but also of historical sense: husked down to so many emblems, they are reproduced in the form of partial simulacra. In this sense, “history” appears reified, fragmented, fabricated —both imploded and depleted (not only a history of victors, but a history in which modernism is bowdlerized). The result is a history-surrogate, at once standard and schizoid. Finally, such postmodernism is less a dialectical supercession of modernism than its old ideological opponent, which then and now assumes the form of a popular front of pre- and anti- modernist elements. [123]

La cuestión es que mediante este vaciado de la historia y la formación de una historia-suplente, se elimina además del modernismo su aspecto resistente, y esto no es una especie de nueva moda histórica sino todo un programa para transformar el carácter del arte (y la sociedad en general). En esa tendencia a volver a tradiciones pretéritas sin efectuar ninguna reelaboración del material que permita hablar de la formación de un arte u objeto genuino, esta forma de posmodernismo es profundamente conservadora en tanto en cuanto, como indica Foster, no hace sino imponer a la postre, valiéndose de la coartada de la posthistoricidad, ciertas formas tradicionales. De alguna forma, se podría decir que impone tradiciones a la vez que elimina el sustrato epistemológico que permite cuestionar esas tradiciones y esas narrativas. Como se está supuestamente en un período posthistórico, esa lucha de narrativas carece de sentido. Foster trata precisamente de argumentar lo contrario, ofreciendo su propia narrativa de formas de arte resistentes. Por ello señala que esta posmodernidad neoconservadora es, en fin, antimoderna. “It is in regard to this return to tradition (in art, family, religion, etc.) that the connection to neoconservatism proper must be made. For in our time it has emerged as a new political form of antimodernism” [124]. De algún modo, la posmodernidad neoconservadora, que aboga en principio por una especie de vuelta al pasado, a recuperar viejas formas artísticas, a recuperar el estilo y la idea de autor, se materializa en todo lo contrario: en un vaciado histórico (por su descontextualización), pérdida de estilo (triunfo del pastiche) y la muerte del autor.

My point is a basic one: dialectically —which is to say, necessarily and in spite of itself— neoconservative postmodernism is revealed by the very

cultural moment it would otherwise flee. And it in turn reveals this moment as marked not by a renascence of style but by its implosion in pastiche; not by a return of a sense of history but by its erosion; and not by a rebirth of the artist/architect as auteur but by the death of the author — as a origin and center of meaning. Such is the postmodern present of hysterical, historical retrospection in which history is fragmented and the subject dispersed in its own representations. [127-128]

Esto le da pie para enlazarlo con la otra de forma de posmodernidad, la postestructuralista. En ella también encontramos algunos aspectos que se encuentran en la neoconservadora: fragmentación de la historia y la diseminación del sujeto. Con todo, comienza por señalar cuáles son las diferencias entre ambas. Para empezar, su crítica del modernismo es diferente desde el punto de vista por así decir, moral, y estratégico.

They differ, first of all, in opposition to modernism. From the neoconservative position, modernism must be displaced because it is catastrophic; from the poststructuralist (sic) position, because it is recuperated. The two also differ in strategy: the neoconservative opposition to modernism is a matter chiefly of style, of a return to representation, whereas the poststructuralist opposition, is of a more epistemological sort, concerned with the discursive paradigms of the modern (e.g., the ideology of purely formal innovations). [128]

No obstante, la diferencia se fundamenta sobre todo en lo que se critican mutuamente.

From the poststructuralist position the neoconservative style of history is doubly misconceived: style is not created of free expression but is spoken through cultural codes; and history (like reality) is not a given “out there” to capture by allusion, but a narrative to construct or (better) a concept to produce. In short, from the poststructuralist position, history is an epistemological problem, not an ontological datum. [128]

Y esto lleva a que sea esencialmente en la cuestión de la representación donde más enfáticamente se distinguen.

It is on the question of representation, then, that the two postmodernisms differ most clearly. Neoconservative postmodernism advocates a return to representation: it takes the referential status of its images and meaning for granted. Poststructuralist postmodernism, on the other hand, rests on a critique of representation: it questions the truth content of visual representation, whether realist, symbolic or abstract, and explores the regimes of meaning and order that these different codes support. It is this critique of representation that aligns this postmodernism with poststructuralism. [128-129]

La posmodernidad postestructuralista sería cercano a la posmodernidad crítica apuntada por Huyssen, pese a que Foster criticará algún aspecto de él, especialmente sus derivas más extremas.

La posmodernidad postestructuralista también se evidencia en su concepción de la obra. Y es que más que obras, estos artefactos son considerados como textos. En ese sentido, la obra estaría más asociada al modernismo y más fuertemente arraigado a ideas como el autor, la representación y el significado, mientras que el texto sería algo menos sujeto, más múltiple e inestable. “For the work the sign is a stable unit of signifier and signified (with the referent assured or, in abstraction, bracketed), whereas the text reflects on the contemporary dissolution of the signs and the released play of signifiers” [129]. Eso nos llevaría a la distinción de Bürger de obra orgánica o simbólica y la obra no-orgánica o alegórica, en la cual la segunda correspondería a la obra vanguardista. Es otro ejemplo de lo cerca que se encuentran en ciertos aspectos la vanguardia y la posmodernidad postestructuralista, y por consiguiente, la modernidad y esta forma de posmodernidad. En todo caso, es importante señalar que la idea de texto, tan presente en los debates posmodernos, correspondería más a la posmodernidad postestructuralista y la idea de pastiche a la posmodernidad neoconservadora. No es lo mismo ni tiene el mismo sentido, por tanto, hablar de textualidad y de pastiche en ese contexto.

Foster también es coincidente con Huyssen en que la primera posmodernidad, que el alemán llama crítica, sería la que consideró que el modelo modernista de principios de siglo y de los primeros años de la Segunda Guerra Mundial estaba agotado y urgía renovarse. Como ya se ha señalado a lo largo de este trabajo, esta crítica puede leerse en clave moderna. “Postmodernist art is posed, at least initially, against a modernism become monolithic in its self-referentiality and official in its autonomy” [130]. De ahí que pueda trazarse una línea entre el modernismo y la posmodernidad, en lugar de una ruptura irreconciliable. “But postmodernism also derives from this modernism, and nowhere is this more apparent than in its discursive orientation: for what self-criticism is to modernist practice, deconstruction is to postmodernist practice” [130]. De modo que la continuidad entre el modernismo y esta forma de posmodernidad se sustenta también en la continuidad entre la crítica (que es fundamental en la modernidad) y la deconstrucción, la cual no sería en gran medida sino la forma que adopta la crítica en la posmodernidad.

Con todo, Foster sí ve una coincidencia de fondo entre una posmodernidad y otra. Sus críticas, aunque opuestas en algunos aspectos, sacarían a la luz un problema de fondo de importante calado.

Pastiche and textuality may be symptoms of the same “schizophrenic” collapse of the subject and of historical narrativity — as signs of the same process of reification and fragmentation under late capitalism. And if these two models of postmodernism, so opposed in style and politics, are indeed historically one, then we need to consider more deeply what (post)modernism might be — how to periodize it, how to conceive it as a problematic. That is beyond the scope of this essay, but the question that arise in the (post)modern condition are clear: the status of the subject and its language, of history and its representation. [132]

Esta situación es problemática para Foster, lo cual lo sitúa al margen de las corrientes posmodernas afirmativas, pero también es crítico con la idea de recuperación de una idea de sujeto, lenguaje e historia estable. En cierta forma, Foster parecía evidenciar una aporía a mediados de los años 80 que con el paso del tiempo ha ido poco a poco más que solucionando, diluyéndolo.

To speak of a fragmented subject is to presuppose a prior moment or model in which the subject is whole and complete, not splits in relation to desire or decentered in relation to language; such a concept, whether heuristic or historical, is problematic. On the right, it leads to the charge of cultural decay and the call for the old pragmatic, patriarchal self. On the left, reactions are only somewhat less troublesome. Denunciations of our culture as regressive or schizophrenic may preserve this bourgeois subject, if only in opposition, if only by default. (Even for Adorno, the most dialectical of the Frankfurt School, this subject often seems the counterterm of the decay of the ego in the culture industry, of the psyche penetrated by capital.) Meanwhile, celebrations of the dispersal, the radical position of various French critics, may only collude with its agents; indeed, then result may be a position-paper on such cultural fragmentation, not its counterdiscourse. Then there is always ambivalence: on the American left, artists and schizophrenia that is in question here — an inability to mediate subject and other, to resolve them either dialectically or symbolically. [133-134]

Esta crítica tiene el peligro de convertirse por tanto una crítica melancólica, tanto desde el punto de vista de la derecha (como los neoconservadores) como de la izquierda (además del mencionado Adorno, el último Debord también podría incluirse aquí). Pero por otro lado, la celebración del sujeto descentrado tiene el peligro de convertirse a la postre en una posmodernidad afirmativa, es decir, en una aceptación de lo dado, y anular cualquier tentativa crítica.

De hecho, Foster criticó con dureza esta situación fragmentada, y en particular, el pluralismo existente en el arte de la época capítulo del mismo libro, en “Against Pluralism”. Una de las cosas más sorprendes es, otra vez, el haber tenido conciencia de estos problemas de forma tan temprana. En efecto, Foster considera que el

pluralismo, lejos de ser algo que haya que celebrar y promover, es un problema porque bloquea la posibilidad de un arte crítico y la crítica misma en general.

Art exists today in a state of pluralism: no style or even mode of art is dominant and no critical position is orthodox. Yet this state is also a position, and this position is also an alibi. As a general condition pluralism tends to absorb argument — which is not to say that it does not promote antagonism of all sorts. One can only begin out of a discontent with this status quo: for in a pluralist state art and criticism tend to be dispersed and so rendered impotent. Minor deviation is allowed only in order to resist radical change, and it is this subtle conformism that one must challenge. My motive here is simple: to insist that pluralism is a problem, to specify that it is a conditioned one subject to change, and to point to the need for cogent criticism. [13]

Efectivamente, en la posición pluralista existe una contradicción inicial en la medida en que pese a estar sustentado en una crítica postestructuralista de las narrativas modernas, postula su posición como status quo, es decir, asume una idea fuerte de objetividad —que la realidad es irremediabilmente plural— que es difícilmente compatible con el postestructuralismo en general y la crítica de los binomios —en este caso, realidad/representación— de la deconstrucción en concreto. Pero el aspecto sobre el que más incidirá Foster será la aproblematicidad que conlleva con él el pluralismo. Como relajación relativista, el pluralismo tiende a aceptar variadas posiciones sin permitir discriminación alguna entre ellos, lo cual bloquea, como se ha dicho, la posibilidad de la crítica. Esta crisis de la crítica, lo observaba también Foster en el panorama de la crítica del arte mundial —especialmente estadounidense—. Con la pérdida de fuerza de la crítica formalista —del cual Greenberg era el máximo exponente—, la crítica norteamericana según Foster redujo su influjo a partir de los 70. En cierta medida, la revista *October* y los críticos en torno a él tenían como objetivo recuperar esa forma de crítica rigurosa y formalista, pero valiéndose de nuevos modos críticos y criticando también ciertos aspectos de la crítica greenbergiana. Pero como consecuencia de la crítica a la dogmática estética de Greenberg, Foster se encuentra en los 80 un panorama marcadamente pluralista en el mundo del arte contra el que trata de poner resistencia en cierto modo. Ese proceso de debilitamiento de la crítica tiene que ver con dos elementos que son esenciales para Foster a la hora de caracterizar el pluralismo: el mercado y la profusión de escuelas de arte.

In practical terms pluralism is difficult to diagnose, yet two factors are important indices. One is an art market confidence in contemporary art as an investment — a market that, recently starved by “ephemeral” modes (e.g., conceptual, process, site specific art), is again ravenous for “timeless” art (read: painting — especially, image painting — sculpture and art

photography). The other index is the profusion of art schools — schools so numerous and isolate as to be unaware that they constitute a new academy. For the market to be open to many styles, the strict criteria of late modernism had to be dismissed. Similarly, for art schools to multiply so, the strict definition of art forms had to break down. [14-15]

Aquí se ve claramente cómo el debilitamiento de la crítica y la pérdida de criterios claros propició el crecimiento del mercado y de las escuelas, y al revés. “In the 70’s these conditions came to prevail, and it is no accident that a crisis in criticism, ensuant upon the breakdown of American formalism, occurred then too” [15]. Y se observa, por otro lado, la necesidad de analizar la posmodernidad estética en sus múltiples aspectos, ya que lo que en principio es un elemento estrictamente artístico (el pluralismo) está estrechamente relacionado con factores económicos. No en vano, una de los puntos de crítica de Foster consiste en destacar que la posmodernidad estética poco tiene de casual e inocente —más adelante dirá que es una “institución”—, y que, por el contrario, es parte de todo un proceso socio-económico-artístico. De ahí su idea de que además de un estado, también es una posición y un pretexto —para hacer negocio, para ampliar escuelas, etc—.

De modo que el pluralismo es algo que pese a circunscribirse al plano artístico, enlaza rápidamente con otras esferas sociales. Su conexión con el acriticismo tiene que ver con su tendencia a igualarlo todo, a tomarlo todo como válido e imposibilitar ningún criterio discriminatorio.

As a term, pluralism signifies no art specifically. Rather, it is a situation that grants a kind of equivalence; art of many sorts is made to seem more or less equal — equally (un)important. (...) The result is an eccentricity that leads, in art as in politics, to a new conformity: pluralism as an institution. [15]

En realidad, es fácil observar que Foster amplía aquí en gran medida la crítica adorniana de la industria cultural. Si Adorno discutía la supuesta democratización señalando la otra cara de todo ese proceso que empezaba a dominar la esfera cultural, especialmente en los Estados Unidos, Foster hace lo propio con el pluralismo, y en ambos casos existe además una motivación económica —el negocio—. “Posed as a freedom to choose, the pluralist position plays right into the ideology of the “free market”” [15].

El pluralismo —o eclecticismo— es algo que ha aparecido en el segundo bloque, en especial tratando la estética posmoderna de Danto. Foster no menciona directamente en este libro a Danto, aunque sí indirectamente, ya que en el primer capítulo realiza una breve referencia a la teoría institucional del arte, la cual se fundó de algún modo con el artículo “The Artworld” de Danto en 1964. Hay que tener

en cuenta, además, que el artículo “The End of Art” de Danto que inauguró, a su vez, su teoría del fin del arte, es exactamente de un año antes —de 1984— que el libro *Recordings* y, por tanto, es de suponer que Foster también está reaccionando a él, en la medida en que la teoría de Danto desemboca claramente en el pluralismo. La conexión entre el fin del arte (y de la historia, de la teoría) y el pluralismo es así manifiesta.

The demise of one style (e.g., minimalism) or one type of criticism (e.g., formalism) or even one period (e.g., late modernism) tends to be mistaken for the death of all such formulations. Such a death is vital to pluralism: for with ideology and dialectic somehow slain, we enter a state that seems like grace, a state that allows, extraordinarily, for *all* styles —i.e., pluralism. [15-16]

Pero esta idea se fundamenta, según Foster en una errónea interpretación de la historia. “Such innocence in the face of history implies a serious misconstrual of the historicity of art and society. It also implies a failure of criticism” [16]. Autores como Danto y Foster son coincidentes en señalar la crisis de la teoría y la crítica del arte; sin embargo, mientras que el primero lleva de ahí al fin de la teoría el segundo trata de renovar la crítica y buscar nuevos referentes y nuevas formas de hacer crítica. Como ya se ha señalado, la empresa de la revista *October* se sustentaba en gran medida en ello, y la producción de Foster se ha centrado precisamente en buscar nuevas narrativas que den cuenta del arte contemporáneo.

La cuestión es que la tolerancia del pluralismo promueve en el fondo el conformismo. “Pluralism in art signals a form of tolerance that does not threaten the status quo” [17]. Y evidentemente, esta renuncia a violentar el status quo es, también, una renuncia a la modernidad; de ahí que el pluralismo y la posmodernidad estén tan estrechamente ligados. En algunos aspectos con la posmodernidad neoconservadora, ya que trae con él, una suerte de neoclasicismo. “As pluralism is without criteria of its own, old values are revived, ones necessary to a market base don taste and connoisseurship, such as the unique, the visionary, the genius, the masterpiece” [17]. En esta categoría suele incluir, por ejemplo, a Julian Schnabel. De ahí que ello suponga una vuelta al estilo —en sentido clásico—, y más en concreto a un pseudoestilo, al pastiche. No estaría de más recordar que la modernidad luchaba precisamente contra el estilo y las convenciones que estaban asociadas a él. “All these values depend on one supreme value now revived with a vengeance: style. Style, that old bourgeois substitute for historical thought, is preeminent once again. Early modernists sought to free style from traditional conventions” [17-18].

Con todo, Foster no niega la situación descrita por la mayoría de los posmodernos. Asume que tanto la crítica institucional como la vanguardia están en crisis en los 80.

For if not specific, this Duchampian strategy can be conventional; indeed, today tends not to contest the institutional so much as to turn the avant-gardist *into* an institution (Andy Warhol is a case in point). Meanwhile, art that simply rejects conventional is no less subject to conventionality. Such art (characteristically expressionistic) is an art of “effect”: it wishes to be immediate. [19]

Aquí nos encontramos con dos problemas ya tratados en los anteriores bloques: el problema de la cooptación, por un lado, la dificultad de ir contra la convención sin ser finalmente convencional, y con la cuestión del kitsch por otro, en el intento de este arte de ser inmediato.

Foster señala acertadamente cómo una de las críticas de la posmodernidad a la modernidad estética se fundamenta en la crítica del historicismo, de la ideología del progreso, de la teleología. Sin embargo, como se vio en el primer bloque, la modernidad no se sustenta sólo en el historicismo —más aún, pueden encontrarse líneas críticas con él dentro de la modernidad—, e ir de plano contra la modernidad en general supone perder otros aspectos de ella, como es su potencial crítico.

The victim here is not the historicist model of an autonomous, causal line of “influence”, but rather the dialectical model that demands radical, materialist innovation. It is *this* history that tends to be denied, only to be replaced by history as a monument (or ruin) — a store of styles, symbols, etc., to plunder. Art that regards history so does not displace the given as much as *replace* it. [20]

Aquí se plantea otra cuestión que tiene que ver con el precio a pagar por la crítica posmoderna. Es decir: si por denegar el historicismo hay que dejar a un lado la modernidad como tal, uno podría plantearse si realmente merece la pena perder la posibilidad de seguir teniendo un arte resistente al mundo administrado sólo por dicha crítica. Más aún cuando, como se ha visto en el primer bloque, el historicismo no está esencialmente sujeto a la modernidad estética, o si se quiere, a un arte resistente. La crítica del historicismo no supone la pérdida de la posibilidad de un arte que sea capaz de oponer resistencia. No obstante, en una ideología neoliberal que prime el mercado, la desactivación de estas formas de arte —apelando al pluralismo— es fundamental para su hegemonía, y se sirve de la crítica al historicismo para tratar de derrocar el arte no afirmativo. Además, como se ha visto ya, Foster argumenta que la alternativa que ofrece la posmodernidad a este historicismo, su forma alternativa de entender la historia, es igualmente inapropiada, en tanto en cuanto supone la muerte misma de la historia y la historicidad. Perdido el sentido histórico, todo se vuelve un pastiche, un reciclaje sin ninguna novedad radical. Más que por la novedad, la posmodernidad se mueve por la moda, o para decirlo con Debord, por la pseudonovedad: “Fashion answers both the need to

innovate and the need to change nothing” [24]. Este mecanismo de cambiar todo para no cambiar nada, que suena tan debordiano, no hace sino cooptar la posibilidad de la novedad radical. “The artist innocent today is a dilettante who, bound to modernist irony, flaunts alienation as if it were freedom” [20].

A estas formas artísticas los denomina “Arrière-Avant Garde”, algo así como una “retrovanguardia”, debido a que cogen ciertos aspectos de la vanguardia pero ofreciendo un resultado integrado, nada crítico ni resistente. Una vanguardia desprovista de su radicalidad y su vertiente utópica.

More and more, art is directed by a cyclical mechanism Akin to that which governs fashion, and the result is an ever-stylish neo-pop whose dimension is the popular past. An arrière-avant garde, such art functions in terms of returns and references rather than the utopian and anarchic transgressions of the avant garde. [23]

Este diagnóstico parece similar al que defendió Bürger, el cual, recordemos, situaba a la neovanguardia como una forma de cooptación de la vanguardia histórica; es decir, una vanguardia afirmativa. La transgresión parece cada vez más complicada y la cooptación parece que lo cubre todo. “We have nearly come to the point where transgression is a given” [25]. La marginalidad ha dejado de tener la fuerza subversiva que tenía en la modernidad debido a que el centro y la periferia están cada vez más entremezcladas. De ahí que sea tan complicado encontrar espacios para la marginalidad radical artística o para lo heterogéneo, todo parece estar dispuesto para ser absorbido. Fundamentalmente, es lo que en el segundo bloque hemos visto como cooptación, que en el caso de Foster lo caracteriza con el término “recuperation” [26].

Pero Foster argumentará —especialmente en *El retorno de lo real*, como veremos— que, si bien es cierto que parte del arte en la posmodernidad es de esa guisa, existen aún formas de arte que recuperan la radicalidad de la vanguardia a su manera, adaptada a su tiempo. Ciertamente, la preocupación de Bürger provenía de Adorno y su crítica a la industria cultural, preocupación que comparte también el crítico estadounidense.

Pluralism may also serve as an economic screen. Again, culture is not merely superstructural: as Adorno stressed, it is now an industry of its own, one that is crucial to our consumerist economy as a whole. In such state art is seldom adversarial and so tends to be absorbed as another consumer good — an ultimate one. [23-24]

Se podría decir que la distancia que hay entre Bürger —y también el Adorno más pesimista— y Foster está en ese “seldom”, en el “raramente” que le permite abrir

una vía para presentar un arte todavía resistente. Esta situación le lleva a defender la necesidad (y la posibilidad) de una práctica cultural resistente. “One feels the need all the more urgently for a historically redemptive, socially resistant cultural practice” [25]. Ni el sentido histórico ni la resistencia cultural deben ser, pues, valores que deban perderse.

Foster sigue un razonamiento similar al de Adorno cuando critica que el pluralismo no es a menudo tal; así como la industria cultural, al contrario de lo que podría parecer, tendía según el filósofo alemán a la homogeneidad, algo semejante sucede con el pluralismo. La libertad que enarbola no es tal⁵⁵. “Today one often hears of a new freedom of reference in art and architecture. But this Freedom is restricted: it is not truly eclectic (as noted above, usually only one tradition is quoted); no more is truly egalitarian” [30]. Así como en el (teórico) libre mercado, bajo la (teórica) multiplicidad de posibilidades, finalmente se impone el más fuerte, en un arte mercantilizado ocurre algo similar. Pese a que se vive bajo un teórico pluralismo, lo cierto es que ciertas formas artísticas prevalecen sobre otras —y no precisamente por criterios estético-artísticos— y son las que hacen negocio.

Lo interesante de Foster, desde el punto de vista de la historia del arte, es que, además de estas formulaciones teóricas, ofrece ejemplos de artistas y modos artísticos que estarían tanto cooptados o que serían regresivos, como aquellos que son realmente resistentes. Ahí atisbaría a proponer nuevas narrativas para entender el arte contemporáneo que más tarde desarrollará brillantemente en *El retorno de lo real*. El primer grupo de artistas es analizado en el capítulo “Between Modernism and the Media” [33-57], En él presenta cinco grandes subgrupos que estarían trabajando bajo un acriticismo respecto a la cultura de masas y la lógica capitalista.

The contemporary western artist is faced with two new conditions: modernism has largely receded as a historical formation and the culture industry has advanced intensively. Indeed, two of the basic modernist positions on mass culture are now partly eroded: neither an austere refusal of the mass-cultural nor a dialectical involvement with its imagery and materiality is necessarily critical today; the first because aesthetic purity has become institutional; the second by default — few contemporary artists are able to engage both modernist and mass-cultural forms in a critically reflexive way. In response, some artists have simply embraced the mass-cultural (as if this constituted a definitive breakdown of cultural boundaries) and/or manipulated modernist forms as if they were media clichés. [33]

Nótese que primero escribe que las posiciones modernistas en torno a la cultura de masas están “parcialmente” erosionadas. Es decir, pese a no rechazar de plano la

55 Aquí se puede observar de nuevo la relación entre la posmodernidad, el pluralismo y el liberalismo.

cultura de masas como tal, abre la posibilidad para una lectura moderna del problema. De hecho, su posición en gran medida será la de actualizar la crítica moderna a la cultura de masas. De ahí que indique, positivamente, la posibilidad de conectar la modernidad y la cultura de masas de forma crítica. Con todo, la diana del citado capítulo lo forman las artes que asumen la cultura de masas de manera acrítica. Esos cinco subgrupos son los siguientes:

1) an art, mostly American, that is ironic about the types of the modern artist but embraces them nonetheless; 2) an art, mostly Italian, that in its fetishism of past styles and modes denies the historicity of art and its imbrication in society; 3) an art, mostly German, that revives a modern style (expressionism) and a modern type (the artist as primitive) in a less than ironic way; 4) a form that until recently existed both outside modern art and against the media: graffiti; and 5) an art that claims to use both modern types and the media forms against themselves. [33]

Escapa del motivo central de este trabajo profundizar en cada grupo, ya que ello correspondería más a un estudio circunscrito a la historia del arte, pero son ejemplos interesantes para lo que Foster está argumentando. De hecho, tanto el grupo 2) como el 3) ya han sido mencionados en este trabajo en la crítica que efectuó sobre ellos Buchloh. Por otro lado, el ejemplo del graffiti puede ser perfectamente una muestra de cómo funciona la cooptación; Foster argumenta que el graffiti, forma artística antinstitucional por excelencia, reluctantante a ser integrado, terminó por ser absorbido, recuperado, por los media.

Pero como decíamos, Foster también apunta artistas contemporáneos que lograrían resistir a la neutralización, objetos y prácticas artísticas que tuvieran la negatividad del arte moderno, que no fueran plenamente afirmativas. Este grupo lo analiza en el capítulo “Subversive Signs” [99-118]. Los artistas que menciona trabajarían precisamente sobre la idea de la institucionalización del arte, la relación entre la institución, el arte, la cultura de masas etc., y más que producir signos los manipularían según el contexto.

The artist becomes a manipulator of signs more than a producer of art objects, and the viewer an active reader of messages rather than a passive contemplator of the aesthetic or consumer of the spectacular. This shift is not new — indeed, the recapitulation in this work of the “alegorial procedures” of the readymade, (dadaist) photomontage and (pop) appropriation is significant — yet it remains strategic if only because even today few are able to accept the status of art as a social sign entangled with other signs in system productive of value, power and prestige. [100]

La vanguardia histórica y Benjamin recorren toda esta cita, muy en especial en la defensa de un arte en donde el receptor jugara un papel activo y transformador. En

esa época, por tanto, Foster veía en dos grupos la posibilidad de hacer un arte de esa forma. Por un lado estarían los artistas enmarcados en la crítica institucional (Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke etc.), y por otro lo que Foster llama *estética situacional*⁵⁶ (Louise Lawler, Allan McCollum, Barbara Kruger, Jenny Holzer etc.). Lo cierto es que, en este caso también, queda fuera de nuestro quehacer profundizar o discutir la cuestión; más nos interesa cómo justifica Foster la manera en que se puede articular un arte crítico en la contemporaneidad. Para ello desarrolla la idea de resistencia cultural, que será uno de los ejes fundamentales en su defensa de un arte (y cultura) resistente.

La estrategia de Foster consiste en una actualización de la fuerza vanguardista, en una actualización de los condicionantes sociales, económicos y artísticos contemporáneos. De ahí que su crítica a la a-historicidad posmoderna sea fundamental; así, comienza por reivindicar la historicidad (que no el historicismo).

There are no fixed or generic subjects in political art: historical specificity, cultural positioning is all. So to reconsider the status of the avant garde is not to challenge its criticality in the past, but on the contrary to see how it may be reinscribed as resistant, as critical in the present. The import of this repositioning is suggested by the (military) metaphors of both terms: *avant garde* connotes revolutionary transgression of social and cultural lines; *resistance* suggests immanent struggle within or behind them. [149]

Hay que decir que en este punto Foster se muestra muy adorniano. Como el filósofo alemán, deja a un lado la idea de una transgresión total de la sociedad a través del arte que llevaría a una sociedad no alienada o incluso comunista, y defiende la idea de que el arte funcionaría como resistencia del mundo administrado. Como ocurre en estas formulaciones, la pregunta aquí podría ser qué papel jugaría el arte en una hipotética sociedad comunista, pregunta que no contesta Foster, pero en cualquier caso lo relevante aquí es ver que la función que le otorga al arte Foster es prácticamente idéntica a la que le otorgaba Adorno: un papel resistente.

La pregunta que se hace Foster es si esta defensa de la resistencia en detrimento de la transgresión no es, en fin, una renuncia de la vanguardia.

To conceive resistance in this way is no to proclaim the “death” of the avant garde (that is usually a proclamation of the right) but rather to question the present validity of two of its principles: the structural concept of a cultural “limit”, to be breached with repercussive effect, and the politics of “Liberation”, conceived as a program that vanguard art might somehow parallel or even prompt. [149-150]

56 Resuena Debord una vez más.

La transgresión, el concepto asociado a ese límite cultural —en tanto que es quien lo rebasa—, solo era efectiva en un contexto de capitalismo monopolista; en el capitalismo tardío, la transgresión deja de tener sentido. “Such transgression has much less effectivity in a formation like our own where old structures —of self, family, class, religion, nation— are largely eroded (however much they reactively return in the guise of antimodernism, fervent nationalism, religious fundamentalism, etc.)” [150]. De igual modo, la liberación social asociada a la vanguardia, como ya se ha adelantado, también ha dejado de tener el peso que tenía cuando la vanguardia histórica. “The social liberation espoused by the avant garde has lost its historical object” [150]. La resistencia, sin embargo, tiene que ver más con la negatividad adorniana que con la transgresión y la liberación social que llevaría a una sociedad no alienada.

Resistance, on the other hand, implies no such limit or liberated position — only a deconstructive strategy based on our positioning here and now as subjects within cultural significations and social disciplines. Such practice is thus skeptical of any transcendental truth or natural origin outside ideology (such as posed by the avant garde) as well as of any representation that claims to be “liberated”, i.e., not invested *or* troubled by desire (such as often posed by ‘60s countercultural politics). [150]

La resistencia lo emparenta, pues, con la deconstrucción, aunque de forma particular, ya que como se vio, es crítico a su vez con ciertas formas de la deconstrucción que estarían asociadas con lo que él llama la posmodernidad postestructuralista. Es decir, Foster no rechaza de pleno ni la deconstrucción ni el postestructuralismo (no en vano, él mismo utiliza a menudo el aparato crítico asociado a ellos), pero trata de evitar caer en posiciones extremas que lo lleven al relativismo y al pluralismo más acrítico. En esa cita misma puede verse que asume la crítica de las verdades transcendentales y representaciones liberadas del deseo, pero igualmente conserva la fuerza crítica del arte resistente. En todo caso, la concepción de la deconstrucción no como un aparato para el relativismo sino como un mecanismo crítico, permite a Foster actualizar a la vanguardia y la modernidad estética en el arte contemporáneo.

Como se ha visto ya en el caso de la posmodernidad crítica, en especial en Lyotard, esa crítica funcionaba como oposición a las formas de arte modernas que habían sido institucionalizadas, cooptadas (o “recuperadas”, para decirlo como Foster). Ya apuntamos que en ese sentido, dicha crítica seguía siendo moderna en tanto en cuanto observaba el devenir artístico como permanentemente crítica y renovadora, lo cual sólo podía ser concebido dialécticamente. Como veremos, la formulación de Foster de este arte resistente es prácticamente idéntica.

Critical or resistant art is conceived as opposed to official modern culture in the form both of the mass media and of a recuperated modernism (the modern art in the museums). Yet these oppositions remain partial, abstract, moralistic more than analytic (i.e., one term is good, one bad), formal more than historical (e.g., the avant garde is cast as simply negational, formalist art as simply autonomous). In short, such cultural terms must be grasped dialectically, (re)grounded in context, and read through to a periodizing of culture in relation to economic mode and social formation. [151]

El arte resistente (o crítico, que lo utiliza, muy elocuentemente, como sinónimos) guarda, por tanto, el que, según el recorrido crítico realizado hasta ahora, es el elemento más definitorio del arte moderno: su fuerza opositora, su resistencia a ser cooptado, recuperado. Lo que lo diferencia de las formas pretéritas de oposición es que lo hace de forma diferente, ya que los condicionantes sociales también han cambiado. Sin embargo, en contra de las estéticas posmodernas (afirmativas), postula la idea de que aún es posible un arte resistente o crítico.

Many artists and critics see the present as morassed in an endgame of modernist irony to which the only response is passive parody or puritanical refusal, but I would argue that we inhabit a new conjuncture — not (it is important to note, given the alarm about postmodernism) a clear epistemic break, but a new social order or heterogeneous elements that demands a new positionality for political art. [152]

Como ya hemos podido ver hasta ahora, Foster trata de situarse en un espacio entre las estéticas modernas tradicionales y las estéticas posmodernas; no quiere recoger algunos de los elementos más calcificados de la modernidad (historicismo, cierto transcendentalismo, la institucionalización...) pero tampoco quiere caer en el relativismo y pluralismo posmoderno que le llevaría a asumir la muerte del arte. De ahí que, pese a que él no lo formule así explícitamente, puede colocarse en una renovación de la modernidad, o una(s) modernidad(es) alternativa(s). Foster argumenta que el modernismo se articulaba mediante tres elementos fuertes: la academia, la segunda revolución industrial, y la idea de revolución (la revolución del 1917 como referente). En la nueva situación, no obstante, la academia pierde fuerza en pos de la cultura de masas, la segunda revolución industrial da paso a la tercera, y la idea de revolución es sustituida por la idea de revuelta (ligada también a las luchas contra el (neo)colonialismo). Esta nueva situación social y artística se materializa en el paso de la transgresión a la resistencia.

In this new, all-but-global reach of capital, there may be no natural limit to transgress (which is not at all to say that there is no structural outside or cultural others). And in this case, the modernist strategy of transgression must pass, bound to its moment, and a new critical strategy of resistance from within come to the fore. [152]

3. Huyssen y la crítica de la Gran División

Huyssen publicó el influyente libro *After the Great Divide*, traducido al español como *Después de la gran división*, en 1986, es decir, en pleno debate sobre la posmodernidad. En él, siguiendo la crítica de la época, cuestionaba algunos de los elementos cruciales de la modernidad estética y de la izquierda política occidental, incidiendo especialmente en Alemania y en el debate sobre el Holocausto. Con todo, siguiendo a la distinción del propio Huyssen, que ya se ha visto en el anterior bloque, entre la posmodernidad crítica y la posmodernidad afirmativa, su empresa podría situarse en la primera, es decir, en una especie de revisión (que no superación) de dicha modernidad. No en vano, como veremos a continuación, esta posición le llevaría a defender la postura que ha adoptado actualmente, a saber, a que luego de la posmodernidad nos hemos encontrado con una suerte de modernidad renovada. Antes de ello, sin embargo, nos centraremos en la crítica que realizó en 1986, el cual tiene que ver, como ya sugiere el título, con la división férrea que ejercía la modernidad estética tradicional entre el arte elevado y la cultura de masas.

Huyssen adopta la distinción de Bürger entre el modernismo y la vanguardia. Para Huyssen, igual que para su homólogo alemán, existe una diferencia fundamental entre ambos movimientos que merece la pena tener en consideración y que tiene que ver con el problema de la autonomía estética. Y para Huyssen, ello afecta de forma esencial a la relación entre el arte elevado y la cultura de masas, cosa que no advirtió especialmente Bürger. De modo que se puede decir que Huyssen se vale de la teoría bürgerriana para analizar dicho problema.

Así, el teórico alemán comienza por indicar, en clave claramente adorniana, que más que la identificación nítida entre la modernidad y la alta cultura, “la cultura de la modernidad se ha caracterizado, desde mediados del siglo diecinueve, por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas” [Huyssen, 2006, 5]. No en vano, el comienzo de esta tensión lo sitúa más o menos hacia 1848, es decir, después del fracaso de la Restauración en gran parte de Europa [Huyssen, 2006, 41]. Si dentro de la modernidad⁵⁷, el modernismo “se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva” [5], no es menos cierto lo contrario, es decir, que la crítica a dicha firme distinción ha sido consustancial al modernismo mismo.

⁵⁷ Huyssen parece que distingue a la manera de Bürger entre el modernismo y la vanguardia, pero también emplea el concepto de modernidad o cultura moderna de forma distinta a ambos. Nosotros, siguiendo a Huyssen, preservaremos también la distinción de Bürger entre el modernismo y la vanguardia, pero englobando ambos dentro de la modernidad estética en general. De este modo, el modernismo y la vanguardia serían como dos sentidos diferentes, dos momentos, de la modernidad.

La insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte, su hostilidad obsesiva hacia la cultura de masas, su radical separación entre cultura y vida cotidiana y su distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales fueron puestas en cuestión desde su origen. [5-6]

Es por ello que se pueda decir que “la oposición entre el modernismo y la cultura de masas ha demostrado ser asombrosamente elástica a lo largo de las décadas” [6]. Se ha dicho que esta crítica está muy en la línea adorniana porque, como ya se vio en el bloque uno, Adorno cuestionaba la identificación entre la modernidad y el arte por el arte y, por consiguiente, situaba la modernidad más en la tensión entre la autonomía y la heteronomía que en la autonomía absoluta per se. De forma paralela, ya se vio que el kitsch —concepto muy ligado a la cultura de masas por otro lado— era también consustancial a la modernidad, y que la modernidad se materializaba de algún modo en la dialéctica entre éste y el arte en sentido propio.

Así, para el crítico alemán, fue la vanguardia y el movimiento revolucionario ligado a ella quien mejor encarnó esa reivindicación de la cultura de masas.

El ataque más reiterado a las nociones esteticistas de autosuficiencia de la cultura alta en este siglo derivó del choque entre la estética autónoma del modernismo temprano con la emergencia de políticas revolucionarias en Rusia y Alemania luego de la Primera Guerra Mundial, y con la acelerada modernización de la vida en las grandes ciudades durante los primeros años del siglo veinte. [6]

Y de esta crítica emergió una nueva forma de pensar el problema.

Mi punto de partida es sin embargo que, pese a su fracaso final y acaso inevitable, la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencia distinguirse del modernismo, que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo. [7]

El motivo de realizar esta apreciación es que, de este modo, se comprende mejor el debate posmoderno en la medida en que la posmodernidad supone el ataque más consistente y radical que se ha hecho al arte elevado y ha inhabilitado —en cierto grado y como se verá a continuación— la distinción misma entre arte elevado y cultura de masas. “Concentrar la atención en la dicotomía alto/bajo y en la constelación modernismo/vanguardia en los primeros años del siglo veinte hará que podamos comprender mejor el posmodernismo y su historia de los años sesenta” [7]. El discurso del modernismo más radical —esteticismo, arte por el arte— que postula la firme separación entre lo alto y lo bajo lo llama Huyssen “el discurso de la Gran División”. Este discurso “ha sido dominante en dos períodos: en primer

término, durante las últimas décadas del siglo diecinueve y los primeros años del veinte, y luego nuevamente en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial” [8]. Ello es lo mismo que decir que el modernismo fue dominante a finales del XIX y principios del XX (arte por el arte etc.) y en los años 50 (expresionismo abstracto). Es por ello que el modernismo no debe entenderse como sinónimo de la modernidad en tanto en cuanto ésta última arranca de alguna forma con el romanticismo de Jena, unos cien años antes al primer advenimiento del modernismo.

Si la primera crítica al modernismo vino de la mano de la vanguardia, la segunda vino con la posmodernidad, a partir de los años 60 del siglo XX. Ambos rechazan el discurso de la Gran División aunque de forma diferente. Para Huyssen, los defensores y promotores del discurso de la Gran División son tanto los teóricos de la Escuela de Fráncfurt como el postestructuralismo francés. El primero, efectivamente, se ha solido situar como uno de los máximos representantes de la ideología modernista y en gran medida es así, aunque, como se vio en el bloque uno, con sus debidos matices⁵⁸. La identificación del postestructuralismo francés con la Gran División es en principio más sorprendente en la medida en que el postestructuralismo, y más en concreto la deconstrucción derridiana, se postula como una crítica de toda gran división, como deconstrucción de las divisiones tradicionales. Sin embargo, no es menos cierto que tanto estos postestructuralistas como otros pensadores afines, como Maurice Blanchot por ejemplo, emplearon fundamentalmente la literatura modernista como material de trabajo, legitimándola así frente a los productos y literatura de la industria cultural.

No obstante, Huyssen realiza en seguida una matización que es harto importante para nuestra argumentación. La crítica de la Gran División, no supone, según él, la renuncia de toda forma de discriminación en el campo del arte.

El eje de mis discusión no consistirá en negar las diferencias cualitativas entre una obra de arte lograda y la basura cultural (kitsch). Establecer distinciones de calidad sigue siendo una tarea importante de la crítica, y no caeré en el pluralismo insensato que afirma que cualquier cosa es válida. [9]

Aquí se puede observar la distancia que pretende mantener el crítico alemán —por mucho que critique la Gran División— respecto a la posmodernidad afirmativa y al pluralismo defendido por ella, lo cual lo enlaza, por otro lado, con Foster. Acabamos de ver que para Foster también la capacidad de discriminación crítica sigue

⁵⁸ Para ver una crítica de las ideas adornianas en torno a la cultura de masas ver el capítulo 2 del libro de Huyssen: “Adorno al revés: de Hollywood a Richard Wagner”

siendo esencial en el arte, lo cual funciona como cortafuegos de la posmodernidad. Es muy elocuente, además, que los textos de Foster y Huyssen sean prácticamente del mismo año —el primero de 1985 y el segundo de 1986—, e indiquen algo que va en contradicción con la ola posmoderna tan en boga por esa época. La coincidencia se repetirá unos años después cuando ambos se conviertan en algunos de los críticos más importantes de la posmodernidad afirmativa y defensores, en cierto modo, de algunas de las singularidades más importantes de la modernidad.

Por ello, la empresa de Huyssen, más que crítica con la modernidad en general es crítica con el alto modernismo que sufría ya un claro agotamiento y conservadurismo, algo que entra en contradicción, como sabemos, con el propio credo moderno. “Lo que subyace a todos los textos reunidos aquí es la convicción de que el dogma del alto modernismo se ha vuelto estéril y nos impide entender los actuales fenómenos culturales” [9]. Y es que para Huyssen el modernismo era variado, plural —como la posmodernidad—, antes de que se convirtiera en algo acabado y definido. En ese sentido, la inscripción de Huyssen en lo que él denomina posmodernidad crítica es prácticamente tácita.

Mi hipótesis es, sin embargo, que este proyecto [el modernismo] ha cumplido su ciclo y está siendo reemplazado por un nuevo paradigma, el paradigma de lo posmoderno, que es en sí mismo tan diverso y multifacético como había sido alguna vez el modernismo, antes de que fuera cristalizado bajo la forma de un dogma. Con la designación “nuevo paradigma” no pretendo sugerir que exista un corte o ruptura total entre el modernismo y el posmodernismo, sino más bien que el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar “posmoderno” y que difiere claramente del paradigma del “alto modernismo”. Como la palabra “posmodernismo” lo indica, lo que está en juego es una negociación constante, casi obsesiva, con las categorías de lo moderno mismo. [11]

Se trata, pues, más una negociación que una ruptura de lo moderno, y por consiguiente, debe decirse que el propio Huyssen sigue en la senda moderna en general, cosa que será ya evidente en sus trabajos más recientes. El caballo de batalla aquí es el alto modernismo, no la modernidad en general, y esta batalla bien puede leerse en clave moderna, como ya se ha indicado anteriormente.

Sólo así puede entenderse que Huyssen comience el capítulo primero, “La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas” con una reivindicación del potencial político de la vanguardia, a la vez con una crítica al carácter apolítico del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial. Ello se conecta con el pesimismo *bürger*iano en torno a la segundas vanguardias que, como se vio, las tenía como ejemplo de fracaso absoluto.

Con una proliferación parasitaria, el conformismo no ha hecho sino obliterar el ímpetu iconoclasta y subversivo de la vanguardia histórica de las primeras tres o cuatro décadas del siglo veinte. Este conformismo se manifiesta en la amplia despolitización del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial y su institucionalización como cultura administrada, al igual que en las interpretaciones académicas que, canonizando a la vanguardia histórica, al modernismo y al posmodernismo, han interrumpido la dialéctica vital entre la vanguardia y la cultura de masas en la civilización industrial. [19-20]

Con todo, debe subrayarse que, pese a que Huyssen siga explícitamente a Bürger y a su *Teoría de la vanguardia*, no cae en el nihilismo de éste, y hace lo posible por ofrecer formas nuevas de pensamiento y críticas que den cuenta del arte contemporáneo. No en vano, Huyssen se ha preocupado por estudiar diversas formas artísticas y literarias de finales del siglo XX y principios del XXI. De ahí que reivindique algunos aspectos de la vanguardia histórica de cara a revitalizar el arte de su tiempo. “A la luz de la tendencia a proyectar sobre los primeros movimientos de vanguardia la despolitización de la cultura posterior a 1945, resulta crucial la recuperación del sentido de política cultural de la vanguardia histórica” [20]. Y es que a menudo, confundido con el modernismo o el arte por el arte, a la vanguardia se le ha achacado una despolitización que es injustificable desde el punto de vista histórico. En ese sentido (también), la labor de Bürger ha sido fundamental a la hora de aclarar los conceptos estético-artísticos del siglo XX. La tesis de Huyssen dice que a partir de los años 20 se da una progresiva separación entre la política y el arte en el campo de la vanguardia, hecho que lo lleva, paradójicamente, a una situación semejante a las épocas más esteticistas.

Desde Saint Simon, las vanguardias europeas se habían caracterizado por un precario equilibrio entre el arte y la política, pero a partir de los años veinte las vanguardias políticas y culturales han transitado sendas autónomas. En los dos sistemas mayores de dominación del mundo contemporáneo [Europa y Estados Unidos], la vanguardia perdió su ímpetu político y devino un instrumento de legitimación. [24]

Pero frente al pesimismo de Bürger, para el cual dicho proceso no parecía tener vuelta atrás, Huyssen aboga por cierta recuperación de la vanguardia. El hecho de que se vea como problema que las segundas vanguardias fueran fagocitadas y convertidas en instrumentos de legitimación y la búsqueda de una repolitización, no hacen sino confirmar el cariz fundamentalmente moderno de la empresa de Huyssen. No se trata de repetir la solución de la vanguardia histórica, cosa que sería un error y contradictorio, evidentemente, con el espíritu moderno, sino más bien de buscar una nueva salida valiéndose de algunos aspectos vanguardistas.

En un plano tanto estético como político, resulta importante recuperar hoy esa imagen de la unidad, ya perdida, entre la vanguardia política y artística. Esa imagen puede ayudarnos tal vez a imaginar una nueva unidad de política y cultura adecuada a nuestra época. (...) Se trata más bien de rescatar la insistencia de la vanguardia en la transformación de la vida cotidiana y, a partir de allí, desarrollar estrategias para el actual contexto político y cultural. [25]

Al analizar la cultura de masas, Huyssen comienza por estudiar la relación de ésta con la tecnología.

Como la conocemos en Occidente, la cultura de masas es impensable sin la tecnología del siglo veinte: los medios técnicos y las tecnologías de transporte (público y privado), el hogar y el ocio. La cultura de masas depende de las tecnologías de producción y reproducción en masa y, por consiguiente, de la homogeneización de la diferencia. [28-29]

Aquí sigue a la tradición marxista en donde aparece Benjamin —como siempre cuando se trata esta cuestión— por un lado, y Adorno, por otro, cuando habla de la homogeneización de la diferencia —recordemos el arranque del capítulo sobre la industria cultural de la *DI*—. Es ahí donde Huyssen realiza una de las aportaciones más interesantes del libro, cuando analiza la importancia que tuvo la tecnología en el advenimiento de las vanguardias artísticas.

Ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia del nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (dinamismo, culto a la máquina, belleza de la técnica, posiciones productivistas y constructivistas), sino que al mismo tiempo penetró hasta el corazón de la obra misma. [29]

Y es ahí donde entra, obviamente, la teoría de Benjamin y la cuestión del aura.

Huyssen explica que la tecnología fue aprehendida y valorada a principios del XX de dos formas. Por un lado, celebrándola como motor del progreso; por otro, especialmente después de la Gran Guerra, como maquinaria del horror. Los dadaístas se valieron de la destructibilidad de la tecnología para aplicarlo al arte y acabar con su autonomía, con su aura. En eso se basaba la idea de convertir el arte en vida. La iconoclastia estaba en el centro del dadaísmo. “En Dadá, la tecnología funcionó fundamentalmente como un vehículo para ridiculizar y desmontar la alta cultura burguesa y su ideología, y se le atribuyó en consecuencia un valor iconoclasta, en consonancia con el gesto anárquico del dadaísmo” [33]. La lucha del dadaísmo contra el modernismo y su exacerbación de la autonomía estética era, así, una parte de una lucha más general, que tenía que ver justamente con el rechazo de la burguesía y su cultura. Las vanguardias son, en cierto modo, la manifestación de la crisis de la burguesía, crisis que se manifestaba ya en la obra de Flau-

bert por ejemplo, especialmente en sus obras finales como *Bouvard et Pécuchet* o el *Dictionnaire des idées reçues*. De modo que si esta crisis ya se expresaba en el modernismo tardío, las vanguardias le darían un giro radical, giro que era acorde con el contexto revolucionario general de aquella época por otra parte. Por eso, las vanguardias veían el arte como una parte de un proceso revolucionario más general; de ahí que sobrepasara la esfera estricta del arte.

[Los artistas revolucionarios rusos] no quería eso que Marcuse denominó “arte afirmativo”, sino al contrario, una cultura revolucionaria, un arte de la vida. Insistían en la unidad psicofísica de la vida humana y entendían que la revolución política no tendría éxito si no era acompañada por una revolución de la vida cotidiana. [35]

Huyssen afirma que fue tal la influencia de la tecnología en la vanguardia que autores como Brecht y el propio Benjamin cayeron en su fetichización —cosa que, en lo que se refiere al último, ya fue criticado por Adorno, como ya se ha visto—. No en vano, sería en las últimas obras de Benjamin donde el arte de vanguardia y la cultura de masas pueden conjugarse en un todo utópico-revolucionario.

Es precisamente en la obra de Benjamin de los años treinta cuando la dialéctica oculta entre el arte de vanguardia y la confianza utópica en una cultura de masas liberadora puede capturarse viva por última vez. Después de la Segunda Guerra Mundial, las discusiones sobre la vanguardia quedaron congeladas en el sistema reificado de dos caras, alto versus bajo, elite versus popular, que constituye en sí mismo la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del dominio burgués. [38]

En ese sentido, como ya se ha señalado alguna vez a lo largo de este trabajo, una de las diferencias fundamentales entre la vanguardia y la posmodernidad afirmativa es que pese a que ambos abogan por la ruptura de la diferencia entre el arte y la vida, la vanguardia lo postula en un contexto utópico revolucionario, mientras que la posmodernidad lo realiza mediante la integración del arte en lo dado, en el mundo administrado.

Huyssen sigue también a Bürger al analizar el fracaso de la empresa vanguardista. Recoge también de él y de Benjamin la idea del shock, elemento central especialmente de la estética dadaísta, para argumentar que la industria cultural ha cooptado dicho procedimiento.

La obsolescencia de las técnicas vanguardistas del shock —dadaístas, constructivistas o surrealistas— es hoy absolutamente evidente. Basta con pensar en la explotación del shock en producciones hollywoodenses como *Jaws* o *Encuentros cercanos del tercer tipo* para advertir que puede usarse para afirmar la percepción antes que para modificarla. [38-39]

Y es que recordemos cómo en el caso de Benjamin el shock estaba muy ligado a las formas de recepción, en una nota al pie del artículo sobre la reproductibilidad técnica dice lo siguiente.

El cine es la forma artística correspondiente al peligro de muerte acentuado en que los hombres han de verse hoy día. La necesidad que hay de exponerse a efectos del *shock* les permite a los hombres adaptarse a los peligros que los amenazan. El cine corresponde a transformaciones de muy hondo calado del aparato de la apercepción: unas transformaciones como aquellas que, en la privacidad de su existencia, experimenta todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, y ya a escala histórica, experimenta hoy todo ciudadano. [Benjamin, 2008, 80-81]

Y por medio de ese cambio de la percepción —con la atención distraída— se cambiaría igualmente a los individuos y a la sociedad misma, efectuando esa unión entre la vanguardia y la cultura de masas. Así es como se realiza justamente la operación mencionada anteriormente.

Sus invenciones y técnicas [la de las vanguardias] han sido absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus formas, desde el cine de Hollywood, la televisión, la publicidad, el diseño industrial y la arquitectura hasta la estetización de la tecnología y la estética del consumo. El legítimo lugar de una vanguardia cultural que sostuvo alguna vez la esperanza utópica en una cultura de masas liberadora bajo el socialismo ha sido apropiado por una cultura de masas mediada y sostenida por industrias e instituciones. [Huyssen, 2006, 39]

Y ello tiene que ver también con la cuestión de la tecnología, que es central, como hemos visto, en la teoría de Huyssen.

Irónicamente, la misma tecnología que ayudó al nacimiento de la obra de arte de vanguardia y su ruptura con la tradición le privó luego del espacio necesario para habitar en la vida cotidiana. Fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte. [39]

Pero, una vez más, ello no es óbice para que, a diferencia de Bürger, Huyssen crea que la experiencia vanguardista fuese un fracaso y que de él no se pueda recoger lección alguna. “Y sin embargo las utopías de la vanguardia histórica aparecen preservadas, aunque bajo una forma distorsionada, en este sistema de explotación llamado eufemísticamente cultura de masas” [39]. Por eso, para el crítico alemán, todavía existe la posibilidad de subvertir la situación de algún modo para recuperar ese sentido utópico de la vanguardia; no tanto en las obras mismas sino en ciertos movimientos.

Es posible que las esperanzas de la vanguardia residan actualmente no en la sobras de arte sino en los movimientos que buscan la transformación de

la vida cotidiana. La cuestión sería entonces recuperar la tentativa de la vanguardia de interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido todavía subsumidas en el capital o que han sido estimuladas pero no consumadas por éste. La experiencia estética en particular debe ocupar un lugar en esta transformación de la vida cotidiana, considerando que posee una competencia única para organizar la fantasía, las emociones y la sensualidad contra la desublimación represiva que ha sido tan característica de la cultura capitalista desde los años sesenta. [39-40]

Así, podría decirse que la empresa de Huyssen consiste en una especie de recuperación de Benjamin. Una reivindicación de la cultura de masas pero insertándolo en la utopía vanguardista del transformación de la vida cotidiana. Es decir, no una cultura de masas reificada (la que conocemos), sino una cultura de masas transformadora. Por ello, se puede decir que la propuesta de Huyssen es posmoderna en tanto en cuanto rompe con la férrea separación de la vida y el arte (la autonomía estética) y no condena automáticamente la cultura de masas, pero es crítica (y no afirmativa) debido a que trata de conservar la fuerza crítica y transformadora del arte.

4. Revisiones modernas después de la posmodernidad

Pese a que, como ya se ha visto, la crítica de la posmodernidad afirmativa y la defensa de ciertos aspectos modernos o de una modernidad renovada viene ya desde los comienzos de los debates sobre la posmodernidad, en la primera década del siglo XXI estas ideas han cobrado una fuerza insólita en el debate cultural y artístico. Si antes dichas críticas eran más o menos indirectas o parciales, en los últimos años la reivindicación de una “modernidad después de la posmodernidad” (Huyssen), una “altermodernidad” (Borriaud), o formulaciones similares, se han vuelto explícitas. En este apartado, además de estas dos posiciones, se analizarán algunas ideas recientes de Foster, que van en la dirección de profundizar su discurso de mediados de los ochenta y ampliar el debate de la modernidad después de la posmodernidad.

4.1 Modernidades alternativas

Huyssen escribió en el 2006 un artículo para el número 99 de la revista *New German Critique* llamado “Introduction: Modernism after Postmodernity”. Este número tenía por tema precisamente “Modernism after Postmodernity” e incluía

artículos de numerosos autores sobre esa misma cuestión. El artículo de Huyssen acabaría incluyéndose en el libro que publicó en 2010 con ese mismo nombre y que sería traducido al español el mismo año como *Modernismo después de la posmodernidad*. El artículo de la revista pasó a ser la introducción del libro en donde aporta una especie de marco general de las discusiones, obras y autores que se analizan a lo largo de todo el libro.

Es significativo que Huyssen comience la introducción con una cita de *Fin de partida* de Beckett, autor que no pocas veces se ha situado a caballo entre el modernismo y la posmodernidad.⁵⁹ Con todo, el crítico alemán señala que en los últimos años se ha presenciado un creciente interés por el modernismo, lo cual puede parecer en principio paradójico teniendo en cuenta que supuestamente estábamos inmersos en un ciclo posmoderno. Huyssen parte de en su análisis del libro *Después de la Gran División* ya tratado en anteriormente en este trabajo.

Más que oponer el posmodernismo al modernismo en un planteamiento binario reduccionista, o como fases separadas de una línea de tiempo progresiva, sostengo que en Norteamérica el posmodernismo fue un intento de reescribir y renegociar aspectos clave de las vanguardias europeas del siglo XX en un contexto norteamericano, donde las relaciones entre alta y baja cultura, así como la función del arte en la sociedad, se codificaron de forma completamente distinta a como se hizo en Europa, ya fuese en los años de entreguerras o en los posteriores a la Segunda Guerra Mundial. De la misma forma, la mayor parte de la teoría europea que invadió Estados Unidos en las décadas de 1970 y 1980, y que condujo a una especie de reeducación estadounidense que algunos lamentaron porque consideraban que cerraba la mente norteamericana (Alan Bloom), tenía que ver más con la genealogía del modernismo estético europeo en relación con la modernidad de la época industrial y postindustrial, que con cualquier desviación nueva y radical estadounidense. Fue, en gran manera, una arqueología de la modernidad y del propio modernismo, pero en Estados Unidos se interpretó como algo posmoderno. [Huyssen, 2010, 10]

Huyssen habla aquí de la posmodernidad crítica obviamente, la cual, efectivamente, sería una suerte de arqueología y actualización del modernismo. Ése era el caso, por ejemplo, de Lyotard, como ya se ha visto en el anterior bloque. Lo que Huyssen argumenta convincentemente es que ese proceso en el contexto norteamericano tomó una forma más posmoderna debido a que allí no hubo un movimiento vanguardista de calado, no al menos de la intensidad europea. De ahí que esa revisión crítica del modernismo se tomara en muchos casos, en las formas más afirmativas, como algo realmente novedoso y un cambio de ciclo, sin tener en cuenta que

⁵⁹ De hecho, Beckett puede leerse como un final no acabado, o como una imposibilidad de acabar la modernidad [Sarsola, 2011]

las vanguardias ya habían realizado esa crítica —aún de forma diferente, como se ha visto en el punto 3— a principios del XX. Es por eso que asegura, un tanto maliciosamente, que:

Visto desde la distancia, todo el debate sobre el posmodernismo —por muy disciplinado, contestado, plagado de contradicciones y vigorizante que fuera— hoy parece completamente provinciano, en el sentido geográfico de que se limitó únicamente a la evolución intelectual e histórica que se produjo al otro lado del Atlántico [10]

Y más aún.

Es posible, sin duda, que el posmodernismo no fuera más que un intento de Estados Unidos de apropiarse del liderazgo cultural de lo que algunos habían llamado el siglo norteamericano. El objetivo era crear una nueva internacional cultural en unos momentos en que esas «internacionales», con sus categóricas pretensiones de ser una vanguardia ajustada al modelo de las décadas de entreguerras, ya habían quedado obsoletas. No debe extrañar, pues, que hoy los términos «posmodernismo» y «posmodernidad» hayan desaparecido en gran medida del discurso crítico. [10]

De alguna forma, Huyssen seguiría aquí el argumento de Guilbaut, sólo que mientras aquel se centraba en el intento de los Estados Unidos de conseguir la centralidad cultural en los 50 a través fundamentalmente del expresionismo abstracto, Huyssen indica algo parecido en relación a la posmodernidad y las artes asociadas a ella (pop etc.) un par de décadas más tarde. Así, defiende que la modernidad y el modernismo son vigentes, es decir, son útiles para entender el arte contemporáneo. “La modernidad y el modernismo, con todas sus complejidades históricas y geográficas, siguen siendo unos significantes clave para quienquiera que intente comprender de dónde venimos y adónde es posible que vayamos: del siglo XX al siglo XXI” [11]. Esta cita bien podría resumir la idea subyacente de este último apartado; idea que de una forma u otra, Foster, Borriaud y otros podrían subscribir. Sin embargo, tal y como se dijo anteriormente, esto no significa una vuelta a la modernidad decimonónica sino más bien una actualización de sus fundamentos luego de la crítica de la posmodernidad. La idea de que no existe un corte, sino una actualización. De ahí que aparezcan nuevos problemas ligados al final del siglo XX y a principios del XXI, como por ejemplo, la globalización. Este fenómeno ha obligado a la modernidad, según Huyssen, a renovarse, a expandirse más allá de la cultura occidental.

Uno de los efectos saludables del discurso posmoderno después del auge de los estudios poscoloniales ha sido la apertura geográfica de la cuestión de los otros modernismos y las modernidades alternativas de todo el mundo —en otras palabras, el modernismo como una realidad global mutan-

te y no como algo que limita con el Atlántico Norte—. Además, sigue latente el debate sobre si cabe ver esos modernismos alternativos de forma vertical, como imposiciones de Occidente desde fuera, o como transferencias, traducciones, apropiaciones y transformaciones laterales de lo occidental con respecto a la cultura local regional. [12]

Obviamente, esta apertura de la modernidad hay que entenderla de forma relativa ya que, como es patente, Occidente sigue siendo hegemónico en el contexto artístico y literario actual. Y tal y como apunta el teórico alemán, la cuestión de cómo salen a la luz obras subalternas es un debate de gran interés. Es decir, que ciertas obras de lugares periféricos logren una presencia internacional no significa que se ponga en cuestión la lógica occidental. Va en esa línea, por ejemplo, el crítico literario Joseba Gabilondo en su reciente libro *New York — Martutene — Euskal Postnazionalismoaren Utopiaz Eta Globalizazio Neoliberalaren Krisiaz*, en donde trata de buscar las razones por las cuales la obra de Ramon Saizarbitoria, uno de los escritores más importantes de la literatura vasca actual, no ha logrado salir del contexto vasco en contraste a otros autores como Bernardo Atxaga y Kirmen Uribe. En todo caso, lo cierto es que el hermetismo occidental de la modernidad decimonónica se ha abierto en las últimas décadas. Huyssen llama a eso “un campo geográfico ampliado” [12].

El modernismo clásico tenía así una geografía reducida a Occidente, especialmente a Europa.

La geografía del modernismo clásico está fundamentalmente determinada por una serie de ciudades metropolitanas y por los experimentos y las conmociones culturales que ellas generaron: el París de Baudelaire; el San Petersburgo de Dostoievski o Mandelstam; La Viena de Schönberg, Freud y Wittgenstein; la Praga de Kafka; El Dublín de Joyce; el Milán de los futuristas; el Londres de Wolf; Dada en Zúrich; Múnich y der blaue Reiter; el Berlín de Brecht, Döblin y la Bauhaus; el Moscú de Tretyakov; el París del cubismo y el surrealismo; el Manhattan de Dos Passos. [23]

Sin embargo, Huyssen señala que esta lista es, evidentemente, demasiado reducida.

Ésta es, naturalmente, la clásica lista europea continental con unos cuantos reductos del mundo anglosajón, pero no incluye el modernismo de Shangái o del Sao Paulo de la década de 1920, el Buenos Aires de Borges, el Caribe de Aimé Césaire, el México de Frida Kahlo, Diego Rivera y Alfaro Siqueiros. Ignora las diversas maneras en que la cultura metropolitana fue traducida, apropiada y creativamente imitada en los países colonizados y poscoloniales de Asia, África y América Latina. De modos sumamente interesantes, el modernismo atraviesa las culturas imperiales y postimperiales, las coloniales y las propias de la descolonización. Fue a menudo el encuentro de los artistas e intelectuales coloniales con la cultura

modernista de la metrópolis lo que reafirmó su deseo de liberación e independencia. Y fue el recíproco, aunque asimétrico, encuentro del artista europeo con el mundo colonial lo que alimentó el giro en contra de las tradiciones de la cultura burguesa. [23]

Lo interesante del argumento de Huyssen no tiene que ver sólo con la ampliación geográfica de la modernidad, también con su idea de que a través de esta ampliación se transforma la modernidad misma. En ese sentido, en clara clave dialéctica, con la relación entre la colonia y la metrópoli, la modernidad se transforma. Una de las líneas de estudio de Huyssen es precisamente ésa, a saber, la forma en que la modernidad penetra en autores periféricos como Guillermo Kuitca y Doris Salcedo, por ejemplo, y la forma en que la modernidad misma evoluciona así.

El *ethos* antagonista del modernismo europeo asumió así matices políticos muy diferentes en la colonia, lo que a su vez puso de manifiesto la necesidad de estrategias literarias y figurativas en sintonía con las experiencias y las subjetividades creadas por la colonización. La crisis de la subjetividad y de la representación que están en el corazón del modernismo europeo fueron interpretadas de modo muy diferente en la modernidad colonial y en la poscolonial. Estas geografías alternativas del modernismo han aparecido con fuerza en nuestro horizonte desde el surgimiento de los estudios poscoloniales y gracias a la nueva atención prestada a la genealogía de la globalización cultural. [23-24]

En ese sentido, en tanto en cuanto muchos de los autores citados son de principios del XX se podría hablar de una comprensión más profunda de la modernidad, más que su transformación; es decir, la conciencia de que ya en el apogeo de la modernidad existían otras formas modernas que a menudo fueron subestimadas. Así, no sería tanto que después de la modernidad volviese una modernidad alternativa sino que esa(s) modernidad(es) siempre estuvieron ahí de alguna forma. Que la modernidad siempre ha sido múltiple. “Ni entonces ni ahora la modernidad ha sido algo único” [25] Ello hace que la preocupación por la modernidad y el modernismo haya crecido notablemente en las dos últimas décadas, no sólo respecto a autores contemporáneos, sino a autores de principios del XX.

En las décadas que siguieron al momento culminante de la euforia del posmodernismo norteamericano de mediados de los ochenta, asistimos al sorprendente resurgimiento en el ámbito de las ciencias sociales y de las humanidades de un nuevo debate sobre la modernidad. Lo que en un momento dado pareció haber sido relegado al cuarto trasero de los archivos académicos ha vuelto con más energía. [25]

El propio Huyssen se ocupa de la modernidad vienesa de finales del XIX y principios del XX, concretamente de Hofmannsthal, Schnitzler y Musil [Huyssen, 2011,

91-113]. Estas modernidades alternativas serían (o modernidad en general como lo llama Appadurai), no en vano, las que lograrían con más claridad que la modernidad después de la Segunda Guerra Mundial sobreviviera.

El modernismo posterior a 1945 en la cultura de la Guerra Fría del Atlántico Norte operó en unas sociedades de consumo ya totalmente modernizadas, perdiendo buena parte de su anterior mordiente. De hecho, no puede hablarse de modernismo como cultura adversaria (Lionel Trilling) sin introducir el concepto de modernidades alternativas a las que los modernismos múltiples y sus diferentes trayectorias siguen ligados de formas muy complejas. [25]

Esa cultura adversaria, que ya aparecido en los teóricos frankfurtianos como negatividad o en Foster como resistencia, y que es esencial en la modernidad, coge fuerza en las diferentes formas modernas que se desarrollan en lugares periféricos.

Se trata más bien de romper con el dualismo modernidad-posmodernidad, el cual se basa en gran medida, como ya ha sido apuntado anteriormente en este trabajo, en una concepción reduccionista de la modernidad.

Durante demasiado tiempo se ha impuesto una concepción posmoderna y unidimensional de la modernidad ilustrada como pecado original de Occidente. Dejar atrás estos puntos de vista reduccionistas no equivale a regresar a cierto triunfalismo de la modernización. Sin perder de vista el aspecto problemático de la «modernidad» como un «universal del Atlántico Norte», como la ha denominado Michel-Rolph Trouillot, también hemos de tener en cuenta que el retorno discursivo de la modernidad capta algo en la dialéctica de la globalización cuya aporética mezcla de destrucción y creación, que tanto recuerda a la modernidad de la época clásica del imperio, se ha vuelto incluso más palpable durante estos últimos años. [25]

Entramos, de este modo, en un período en que los finales apocalípticos de la modernidad quedan a un lado y se tiende a estudiar el fenómeno de la modernidad en su totalidad.

El verdadero tema en este nuevo debate crítico sobre la modernidad ya no es su oposición a la posmodernidad, aunque esta dualidad inevitablemente reduccionista está implícita en buena parte del todavía popular pensamiento antimodernidad surgido del postestructuralismo y de una concepción estrecha del enfoque poscolonial. El tema es más bien lo que Arjun Appadurai ha identificado como «modernidad en general» y lo que otros han descrito como «modernidades alternativas». [26]

De forma que vemos aquí que la globalización y la crítica poscolonial funcionan como reformuladores de la modernidad. Es un tanto paradójico este hecho debido a que en pleno apogeo de la posmodernidad tanto uno como otro se podían inter-

pretar como confirmación del fin de la modernidad, por no hablar del fin del socialismo real, que recurrentemente se ha citado como prueba indudable del fin de la historia, de las ideologías etc.

El interés por una visión más general de las geografías del modernismo solamente ha surgido después del colapso del socialismo y del fracaso de la descolonización. Claramente, las cuestiones planteadas en los estudios poscoloniales y en la historia cultural son pertinentes para esta investigación. El debate sobre la globalización ofrece el prisma a través el cual podemos evaluar los modernismos alternativos y su compleja incrustación cultural y social. [27]

No obstante, Huyssen da la vuelta a la argumentación habitual situando el debate de la globalización, debate central de finales del XX y principios del XXI, como elemento que hace emerger precisamente el modernismo en general. Y ahí entra otro elemento que es muy interesante desde la perspectiva de la literatura comparada; Huyssen reivindica este modernismo dialéctico entre lo local y lo global en clara línea del espíritu de la *Weltliteratur*.

La idea que quiero defender aquí es que buena parte de la investigación sobre el modernismo en el mundo académico y en los museos occidentales sigue centrada en lo local. A pesar del tan cacareado internacionalismo de lo moderno, la estructura misma de las disciplinas académicas, su compartimentación en departamentos universitarios de literaturas nacionales, y sus inherentemente desiguales relaciones de poder siguen impidiéndonos reconocer lo que podríamos llamar modernismo en general, es decir, las formas culturales transnacionales que emergen de la negociación de lo moderno con lo autóctono, lo colonial y lo poscolonial en el mundo «no occidental». [28]

Como se ha explicado en el segundo bloque, la cooptación y la crítica posmoderna tiene a atomizar y separar (Debord), lo cual imposibilita cualquier forma de generalización. Por ello, la reivindicación de la modernidad conlleva con ella cierto tipo de generalización que posibilita un pensamiento más global —y dialéctico—. La cuestión es que sin dicha generalización es imposible conectar la esfera del arte con la esfera de lo social —sin reducir al otro una de ellas—, lo cual es fundamental, como ya se ha mostrado a lo largo de este trabajo, para la modernidad estética. Por eso, un pensamiento ultraspecializado y aislado es el mejor aliado de la cooptación y de la posmodernidad. Es perspectiva general es la que permite considerar una modernidad “general” permitiendo, a su vez, realizar distinciones entre diferentes formas de modernismo, diferentes épocas etc. No es casual que es en este contexto donde nos aparezca la *Weltliteratur*, en tanto en cuanto ella también —y posteriormente la literatura comparada— aboga por un pensamiento dialéctico y comparatístico que es incompatible con la separación. “El debate sobre la moder-

nidad y el modernismo está estrechamente relacionado con la noción, muy discutida últimamente, de literatura mundial” [29]. Con todo, Huyssen también apunta a la diferencia existente entre la noción clásica de la literatura comparada y el problema actual en torno al modernismo.

La proclamación de la literatura global como una forma nueva y ampliada de la «Weltliteratur» goetheana pasa por alto el hecho de que la literatura como medio de producción cultural ya no ocupa el lugar privilegiado que ocupaba en la época de Goethe. [30]

De modo que pese a que puede reivindicarse la Weltliteratur como tradición de esta literatura global, existe también un cambio sustancial entre uno y otro, que viene determinado por el paso del tiempo, la transformación social y los nuevos usos.

Hoy hemos de plantear la cuestión en un registro diferente, sobre todo debido a los desarrollos habidos en el campo del propio modernismo, como el surgimiento de nuevos medios de comunicación y como la ampliación de la elevada noción cultural de «literalidad» a la noción más inclusiva de «textualidad». [30]

En una línea adorniana, Huyssen defiende que la proliferación de los medios de comunicación y el advenimiento de la cultura de masas ha transformado profundamente el campo cultural, y con él, el modernismo. Si algunos autores como el Debord tardío o, quizás, el propio Adorno, veían incompatible este proceso con la modernidad, Huyssen argumenta que aún es concebible la modernidad en un campo artístico expandido, en donde la literatura no tenga ya el lugar privilegiado de antaño. Esto tiene que ver, obviamente, con su teoría de la gran división y la idea de que la división entre un arte elevado y un arte popular perdió vigencia después de la Segunda Guerra Mundial. De ahí que en lugar de la literalidad Huyssen proponga la textualidad —algo que ya habíamos visto en el Foster de los 80—, que encajaría más allá del género literario. Por eso, Huyssen sugiere reformular la Weltliteratur en Weltkultur. Esta sería una de las líneas de expansión del modernismo clásico. Podría hablarse de una expansión del género o del medio; más allá de las formas y medios artísticos clásicos del modernismo (literatura, arte, etc), el modernismo en la actualidad se expande en otros medios (cine, televisión, internet etc.).

El espacio cultural ocupado por el modernismo estaba dividido en un nivel superior y un nivel inferior, una cultura de élite y una emergente cultura de masas cada vez más comercializada. El modernismo fue, en un sentido amplio, un intento de dirigir el tradicional postulado europeo de la alta cultura contra la propia tradición, y de crear una alta cultura radicalmente nueva que abriese horizontes utópicos de cambio social y político. [31-32]

Frente a este modelo moderno, ahora se instaura una modernidad trasformada, alternativa. Sin embargo, en lugar de rechazar completamente la distinción alto/bajo, Huyssen modula su posición en los 80 para asumir cierta distinción entre lo bajo y lo alto, aunque, evidentemente, muy diferente a la división de la modernidad de principios del XX. Esto nos lleva también a la reivindicación de Foster de un margen de maniobra, o de la posibilidad de hacer todavía distinciones, por muy relativas y débiles que puedan resultar respecto a las férreas distinciones de antaño.

Argumentaré que este modelo de alta y baja cultura, que por razones más bien provincianas ha sido prematuramente enterrado por los estudios culturales y por el posmodernismo norteamericanos, puede todavía servir de paradigma para analizar los modernismos alternativos y las culturas globalizadoras. La división alto/bajo debería considerarse aquí como una forma de referirse a un conjunto mucho más complejo de relaciones que suponen palimpsestos de tiempos y espacios que son cualquier cosa menos binarios. Quiero sugerir que este modelo, una vez libre de su anterior provincialismo, derivado de su incrustación en las constelaciones europeo/americanas, podría servir muy bien como plantilla a través de la cual observar comparativamente los fenómenos de la globalización cultural, incluidos los de esta fase temprana de los modernismos no europeos de Asia, América Latina y África. [32]

Y aquí es donde entra, la otra gran línea de expansión de la modernidad que propugna Huyssen, la expansión geográfica, como ya se ha apuntado anteriormente. Éste mostraría el modo en que el modernismo actual se expande más allá del eje Atlántico.

Durante demasiado tiempo, estos modernismos no occidentales han sido o bien ignorados en Occidente como epistemológicamente imposibles, ya que solamente Occidente se consideraba lo suficientemente avanzado como para generar un auténtico modernismo, o bien desestimados, tanto en la metrópoli como en la periferia, por considerarlos una lamentable forma de mimetismo y contaminación de una cultura local más genuina. Esta «ignorancia sancionada», como la llamó en cierta ocasión Gayatri Spivak en otro contexto, ya no es aceptable. [32]

Pero como ya se dijo, esta expansión tiene el peligro de convertirse, en el fondo, en una justificación del colonialismo en tanto en cuanto funcionaría como mero corrector de él, sin entrar en una crítica radical. Es más o menos eso lo que el propio Huyssen argumenta sobre el cacareado término “glocal” y utiliza como ejemplo del peligro que tiene también esta literatura global.

¿Acaso «glocal» no es un término demasiado global para referirse a los procesos de mezcolanza cultural, a las apropiaciones y a las citas e imita-

ciones recíprocas? Especialmente si consideramos que demasiado a menudo se entiende por literatura global principalmente una literatura escrita en inglés y destinada a un «mercado mundial». Es precisamente aquí donde el hecho de poner el foco en los modernismos alternativos podría apoyar una mayor oportunidad histórica y un mayor rigor teórico a la discusión. [31]

Lejos de asumir una literatura global y un modernismo general de forma acrítica, el propio Huyssen es bien consciente de los problemas que acarrearán estos conceptos, que pueden ser criticados en cierta medida por algunas ideas posmodernas. No obstante, es importante subrayar que el modelo de Huyssen aspira a superar una oposición férrea entre la modernidad y la posmodernidad, de forma que su modernidad alternativa, como ya se ha dicho, no se trata de una repetición de la modernidad tradicional —valga la contradicción—. De ahí su esfuerzo, entre otros, por diferenciar la *Weltliteratur* y la *Weltkultur*, o de criticar todavía el exceso de anglocentrismo de la literatura global. Así, la modernidad que caracteriza Huyssen sería más una modernidad móvil, o una instancia inconclusa, lo cual es congruente con el propio carácter transformador de la modernidad. Entendiendo la modernidad como resistencia, se debería concebir más como elemento crítico que como la representación de un *status quo*, de modo que nunca se podría decir, en sentido estricto, que un determinado período sea moderno plenamente o estáticamente. De ahí la diferencia entre las formas modernas de principios del XX y las actuales.

Este cambio de perspectiva también afecta a la concepción clásica de modernidad. Como se ha apuntado antes, no se trata sólo de identificar modernismos alternativos actuales, sino de asumir que la modernidad tradicional también es múltiple. “La distinción alto/bajo no guarda solamente relación con cierta codificación del modernismo posterior a 1945. También se extiende muy profundamente por el reino de la tradición y por sus transmisiones modernizadas en el presente” [32-33]. En ese sentido, un trabajo interesante de la literatura comparada actual consiste en sacar a relucir modernismos no occidentales de principios de siglo, los cuales conformarían de alguna forma —junto los actuales— esa modernidad general. Además, estos modernismos no sólo serán distintos al modernismo occidental desde el punto de vista estético, sino que su relación con el poder, la cultura, las tradiciones locales etc. también será diferente. Esto provoca que este modernismo general sea, desde luego, débil, en contraste al fuerte modernismo occidental. Pero esta debilidad es una fortaleza a la hora de combatir el problema de la separación y excesiva atomización del arte y del conocimiento en general en que esta inmerso gran parte del pensamiento y del arte contemporáneo, empezando por cierta forma de estudios culturales.

En una época en que se exige a los estudios modernistas que cubran un territorio cada vez más amplio, tanto geográfica como históricamente, sobrecargando con ello los circuitos de cualquier crítico individual, el peligro es que la disciplina pierda su coherencia como campo de investigación y quede empantanada en unos estudios monográficos cada vez más locales, o que se vuelva superficial y olvide la necesidad de mantener un proyecto teórico y metodológico. El modelo norteamericano de estudios culturales en particular, con su enfoque reduccionista en la temática y en las etnografías culturales, su forma de privilegiar el consumo sobre la producción, su falta de profundidad histórica y de conocimientos lingüísticos, y su abandono de las cuestiones estéticas y formales combinada con su indiscutible preferencia por la cultura popular y de masas no es un modelo adecuado para hacer frente a los nuevos retos. [34]

Este nuevo modelo crítico a crear, se mueve de alguna forma entre la excesiva solidez de la modernidad tradicional y la separación de la posmodernidad. Ése sería el campo de acción de una modernidad general débil mencionada antes.

Una importante tarea a llevar a cabo, por tanto, es la de crear un conjunto de parámetros conceptuales para realizar estas comparaciones, que dé cierta coherencia a un campo de estudio que está en peligro de convertirse en algo demasiado amorfo o de seguir siendo simplemente demasiado provinciano. [34]

De modo que la propuesta de Huyssen se diferencia de su anterior influyente libro en que no desecha completamente la distinción alto/bajo, aunque sí lo reelabora profundamente. Y es que si en aquel libro dicha crítica se realizaba en un contexto de modernismo occidental, al tomar en consideración otras formas de modernidades advierte que esta distinción puede ser válida para entender ciertos fenómenos y para evitar caer en burdos tópicos e ideas preconcebidas. Esto es debido a dos argumentos fundamentalmente. El primero tiene que ver con la resistencia a la homogeneización cultural.

La reintroducción de la problemática alto/bajo, con todas sus complejas y multifacéticas dimensiones, en las discusiones sobre la modernidad cultural en contextos transnacionales y de un modo transfronterizo, puede servir para contrarrestar la muy extendida noción de que la cultura del Este o del Oeste, del Islam o de la Cristiandad, de Estados Unidos o de América Latina, es tan unitaria como han sugerido autores como Alan Bloom, Benjamin Barber y Samuel Huntington. En otras palabras, puede servir para contrarrestar la mala herencia de la antropología cultural y de una modalidad splengleriana de *Kulturkritik* de estilo americano. [35]

En este caso, el eje alto/bajo serviría para negar el carácter homogéneo de Oriente por ejemplo, el cual a menudo se identifica como una cultura atrasada en su tota-

lidad, y sacar a relucir así formas artísticas modernas. El otro argumento tiene que ver también con la homogeneización cultural pero en otro sentido.

También puede servir para contrarrestar y hacer más complejo el argumento, igualmente limitado, de que solamente la cultura local, o la cultura en cuanto cultura local es buena, auténtica y resistente, mientras que las formas de cultura global han de ser condenadas como manifestaciones del imperialismo cultural, es decir, de la americanización. [35]

Si el primer argumento nos prevenía del peligro de una modernidad excluyente y occidental, éste hace lo propio con lo contrario, con el provincialismo que sólo ve como auténtico arte al arte local. Otra vez se puede apreciar el cariz dialéctico de su propuesta. E, igualmente, esta posibilidad de distinción alto/bajo podría dar lugar, según Huyssen, a reintroducir en el debate estético contemporáneo la cuestión del valor y la forma estética.

Revisitar la problemática alto/bajo en un contexto transnacional podría servirnos para reintroducir el tema del valor y la forma estética en el debate contemporáneo. Solamente entonces podremos repensar la relación históricamente modificada entre la estética y la política en nuestra época de una forma que seguramente iría más allá de los debates de la década de 1930, pero también más allá de los debates sobre el posmodernismo y el poscolonialismo de las décadas de 1980 y 1990. [36]

Lejos de un análisis precipitado que relacionaría esta reconsideración del valor, serviría para reinterpretar a su vez la relación entre arte y política en el contexto contemporáneo. Esto, aunque en un primer momento pueda parecer paradójico, después del recorrido trazado hasta ahora con los análisis, entre otros, del debate sobre el expresionismo y la vanguardia, no resultará ajeno.

Mi tesis es que la reconsideración del eje alto/bajo tiene la ventaja de que inevitablemente trae de nuevo a colación el tema de la estética y la forma, que los estudios culturales norteamericanos (a diferencia de los estudios culturales de Brasil o Argentina) han casi abandonado con el paso que han dado en contra del supuesto elitismo de la estética. Por supuesto, el ataque a la estética va de la mano con un ataque al modernismo, pero ninguno de los dos es ya útil en la evaluación retrospectiva del modernismo. Yo diría que el ataque políticamente legítimo contra un temprano elitismo sociocultural personificado en la figura del *connaissanceur* estético, ignora el hecho de que la insistencia en el valor estético y en las complejidades de la representación en la producción cultural pueden hoy desengancharse fácilmente de un elitismo socialmente codificado en el sentido de la «distinción» de Bourdieu. (...) La lucha contra la estética como palabra clave del modernismo y del elitismo europeo se ha vuelto simplemente obsoleta. [37]

Aquí se observa que la estrategia de Huyssen consiste en desligar el valor estético del elitismo y del esteticismo. En este punto, es interesante el recorrido realizado especialmente en el primer bloque, en donde se vio, de la mano de Adorno, que el valor estético no es inevitablemente sinónimos del arte por el arte, sino que más bien, entendido a su manera, puede operar como resistencia a la sociedad alienada. Es en ese marco en donde se mueve también Huyssen, refutando uno de los lugares comunes de la crítica posmoderna más fútil.

Las cosas así, la propuesta del crítico alemán se fundamenta en una dialéctica entre la idea de literatura global y modernismo general por un lado, y los estudios culturales por otro. Es decir, Huyssen debe lidiar con dos problemas fundamentales: el problema de un modernismo colonialista y el problema del localismo o provincialismo. Para ello, apunta siete ideas generales, las cuales no duda en calificar como preliminares.

1. Abandonar la idea tradicional de alto/bajo referido a un arte avanzado y un arte de masas.
2. Mantener la idea de jerarquía, las relaciones de valor jerárquicas, pero de forma más sutil y en ciertos contextos (como se ha visto, en algunos modernismos alternativos, por ejemplo).
3. Ampliar el medio artístico más allá del género literario, el cual era privilegiado antaño. Inclusión de otros medios considerados a menudo de masas como medios susceptibles de pleno valor estético.
4. La reintroducción del debate en torno al valor estético en el debate contemporáneo. Ampliación de la noción de lo nuevo por medio de conceptos como la intertextualidad, traducción, *bricolaje* etc.
5. Abandono de la noción vanguardista del ataque a la institución y a la élite cultural. Trasladar la crítica política del arte a contextos específicos y locales (de los modernismos alternativos por ejemplo).
6. Llevar a cabo un trabajo transnacional en muchas lenguas y culturas diferentes.
7. Combinación del comparatismo de los estudios culturales son reduccionistas con la historia cultural-política, la nueva antropología cultural, criticismo histórico literario-artístico etc.

Todo ello nos llevaría a un contexto artístico transnacional, que no internacional. “La palabra «inter-nacional» (aparte de su viejo sentido marxista) se refiere a las relaciones entre Estados o culturas como identidades fijas, mientras que, «transnacional» “apunta a los procesos dinámicos de fusión y migración cultural” [41].

Y es que pese la colonialismo modernista realizada por la posmodernidad, sería interesante observar hasta qué punto la posmodernidad misma no fue también profundamente occidental y ciega a la periferia. Pese a que teóricamente podría anular toda distinción, y así, también la distinción entre el centro y la periferia cultural, o las culturas avanzadas y las culturas retrasadas, lo cierto es que en la práctica, la posmodernidad fue fundamentalmente atlántica.

El posmodernismo se pensaba a sí mismo como global, pero probablemente no era más que el intento tardío de reivindicar un Estilo Internacional Norteamericano frente al modelo del alto modernismo del Estilo Internacional Europeo del período de entreguerras [41]

Así, en una línea similar otra vez a la de Guilbaut, el debate de la posmodernidad en el contexto estadounidense —es decir, la posmodernidad más afirmativa—, se plantea más como una lucha entre Norteamérica y Europa, o lo que es lo mismo, una lucha dentro de Occidente. Con todo, el debate posmoderno no fue, evidentemente, en vano, sino que ofreció buenas herramientas para criticar ciertas rigideces del modernismo de principios del XX. “Las décadas posmodernas en Estados Unidos, desde los sesenta a los ochenta, generaron una nueva relación entre la alta cultura y la cultura de masas que resuena, aunque de un modo diferente, en otras culturas del mundo” [41]. Ello ha permitido, efectivamente, desarrollar las críticas de la última década en los estudios sobre la modernidad, proponiendo, entre otros, los temas de los modernismos alternativos, la modernidad general o la altermodernidad, para decirlo, como lo veremos en seguida, a la manera de Bourriaud. No en vano, estas críticas de la última década amplían, resitúan y superan, de alguna forma, la propia crítica posmoderna, sin tener que renunciar necesariamente al legado moderno.

La celebración de una hibridación posmoderna de lo alto y lo bajo ha perdido el tono crítico que tuvo en su momento. La producción cultural actual no solamente cruza las fronteras espaciales imaginarias entre lo alto y lo bajo con bastante facilidad, sino que también se ha vuelto transnacional en nuevas formas geográficas. [42]

Tal hibridación, en efecto, es un hecho consumado en la actualidad, pero ello no significa que no puedan abrirse espacios de resistencia a través de esta hibridación. De hecho, el propio Huyssen explica cómo en la actualidad el antaño arte elevado también está bajo el signo del mercado. Este hecho, que para Adorno y Debord sería un auténtico fracaso desde el punto de vista progresista, y para los posmodernos más integrados algo a celebrar por las posibilidades de negocio que comportaría, no es óbice para que el arte siga ofreciendo nuevas formas de resistencia al mundo administrado y nuevas formas de relacionarse con la sociedad y la polí-

tica. Esto sería patente, especialmente, en los modernismos alternativos. Ello tampoco significa que este proceso de mercantilización sea positivo.

La mayoría de la alta cultura está tan sujeta a las fuerzas del mercado como cualquier producto de la cultura de masas. Las grandes fusiones en la industria editorial reducen el campo de acción de la escritura ambiciosa. La celebración del inglés global no es la solución. Más bien empobrece la riqueza lingüística del patrimonio inicial. [42]

Además del mercado, por tanto, uno de los peligros del arte y la literatura actuales es el anglocentrismo. Los problemas, por consiguiente, están ahí, pero el tono de Huyssen está lejos del derrotismo de algunos autores modernos y de la exageración embriagadora del posmodernismo. Y es que las lecciones de la modernidad siguen siendo vigentes en la resistencia a un arte totalmente cooptado por el mundo administrado.

Incluso admitiendo que el modernismo fue generado por una anterior fase nortatlántica de la modernidad, las asimetrías culturales, económicas y políticas entonces prevalentes no excluían el intercambio creativo y el reconocimiento recíproco. Una noción ampliada de las geografías del modernismo puede ayudarnos a entender la globalización cultural de nuestra época. [43]

4.2 Altermodernidad

Esta preocupación por la relación entre la modernidad y la globalización está también en el centro de la problemática presentada por Bourriaud con su concepto de altermodernidad. Aunque el término fue batallado por él mismo a mediados de la primera década del siglo XXI, fue por medio de la cuarta Trienal del Tate cuando pasó a la primera línea del debate estético contemporáneo. Celebrado entre el 3 de febrero y el 26 de abril de 2009 en la Tate Britain, dicha trienal llevaba como nombre precisamente *Altermodern* y supuso un impacto considerable en el mundo del arte. No en vano, el catálogo de la trienal, que pronto se agotó, se ha convertido en unos pocos años en un libro de culto tal que su adquisición puede llegar a valer unos mil dólares.

El catálogo se abre con una introducción de Bourriaud en donde trata de explicar en qué consiste el término. Dicho brevemente, la altermodernidad o lo altermoderno representaría el tiempo y el arte posterior a la posmodernidad o más allá de la posmodernidad.

The term 'altermodern', which serves both as the title of the present exhibition and to delimit the void beyond the postmodern, has its roots in the

idea of 'otherness' (Latin *alter* = 'other', with the added English connotation of 'different') and suggests a multitude of possibilities, of alternatives to a single route. [Bourriaud, 2009, 12]

Según el crítico francés, por tanto, el fin de la posmodernidad es un hecho consumado y lo que viene a hacer su teoría es llenar el hueco (void) que había quedado en la periodización de la historia del arte después de este movimiento. Dicho hueco se completaría precisamente con la altermodernidad, la cual sería, como ya se ha dicho, el período artístico posterior a la posmodernidad y en la que actualmente estaríamos inmersos. Esta periodización tiene el problema de asumir por un lado la existencia de una posmodernidad que sólo habría durado unos veinte años. Considerando estos períodos como grandes ciclos —tal y como se ha defendido en este trabajo desde el principio— parece problemático asumir la posmodernidad en este sentido. Por ello, parece más interesante la lectura de Huyssen, el cual, en lugar de presentar los modernismos alternativos como un corte respecto a la posmodernidad, los entiende como una reelaboración de la modernidad misma. Además, esta crítica del teórico alemán lleva consigo también una relectura de la posmodernidad —con su posmodernidad crítica y su posmodernidad alternativa entre otras cosas—, el cual permite a su vez trazar esta suerte de continuidad más allá de la posmodernidad. Por ello, podría decirse que en el caso de Huyssen, la posmodernidad —la crítica— funcionaría como modificador de algunas formas rígidas de la modernidad de principios del XX, el cual serviría para ese repensar de la modernidad que se ha dado en la última década. El modelo de Huyssen, en ese sentido, sería más complejo e interesante que el de Bourriaud, debido a que más allá de proponer una nueva época como tal, realiza una reinterpretación de los períodos del último siglo y medio.

Con todo, Bourriaud identifica la posmodernidad como un período de pausa, e indica que su crítica se fundamenta en gran medida en una mala lectura de la modernidad.

As a theory, postmodernism has developed in reaction to a teleological view of the world, a vision we find both in the historicism of a critic like Clement Greenberg —for whom the history of art presented itself like a train en route toward the realisation of an idea— and in the various politico-aesthetics utopias that typified the century of the avant-garde. This, however, would be to reduce modernism to its most immediately 'progressist' aspect: its identification with ambitions for political change and the most radical artistic movements, i.e. those anxious to excise everything superfluous and return to the root of things. [17]

Y a continuación, cita algunos artistas modernos que no entrarían en esta visión teleológica de la historia.

In fact, in the cases of Marcel Duchamp, Robert Filliou, On Kawara or Gordon Matta-Clark, we would have considerable difficulty in discerning the slightest tendency in this direction; their vision of history was not 'progressist', but apprehended time in all its complex and multiple dimensions. [17-18]

A ellos se le podrían añadir algunos autores modernos, como Benjamin y su célebre *Tesis sobre la historia* o el propio Beckett.

Bourriaud tiene la peculiaridad de indicar en qué momento podría hablarse del inicio de la altermodernidad.

The terms 'modern', 'postmodern' or 'altermodern' do not define styles (save as ways of thinking), but here represent tools allowing us to attribute time-scales to cultural eras. In order to understand why the collapse of the globalised financial system in Autumn 2008 appears to mark a definite turning-point in history, it is necessary to re-examine modernism from the point of view of world energy consumption. [15]

Luego de matizar que estos términos deben entenderse como verdaderos cambios de época —como subrayan todos los teóricos que analizan la cuestión por otro lado—, sitúa en la crisis financiera global que se inició en otoño del 2008 como el punto crucial que dio comienzo a la era altermoderna (fecha que, como veremos, es coincidente con el de Vilar). Sea como fuere, es más interesante la relación que establece Bourriaud entre este cambio de era y la crisis energética. Siguiendo un texto de Sloterdijk, caracteriza la cultura moderna como una cultura de rápido consumo y superabundancia de la energía. Sin embargo, Bourriaud argumenta que este período acabó con la crisis del petróleo de 1973, el cual daría comienzo de alguna forma a la posmodernidad.

Postmodernism thus developed in the wake of the energy crisis and the ending of the boom that the French call the 'thirty glorious years' (1945-75), just as a fit of depression succeeds a traumatic loss: that of the ideologies of carefree superabundance and progress, technical, political or cultural. [16]

Como ya se ha mencionado en el segundo bloque, la posmodernidad surge en paralelo con el triunfo de las políticas neoliberales en las naciones más poderosas (Reagan-Thatcher) y con el cuestionamiento del estado de bienestar. La cuestión es que, para Bourriaud, la crisis del petróleo puso en jaque la modernidad y su ideología de la superabundancia hasta que fue sustituido por la posmodernidad.

Since the crisis of 1973, the economy has never again been based on the exploitation of raw materials. Capitalism has since disconnected from natural resources, reorienting itself towards technological innovation —the

choice of Japan— or 'financiarisation', the route adopted at the time by the United States. [16]

Recordemos que el tema del desarrollo financiero es algo también ha sido estudiado por Jameson en sus últimos textos [2012]. Lo que Bourriaud considera es que, este proceso, que es un proceso de abstracción, también se da a su manera en el ámbito cultural: “Now, when the economy is cutting its ties with concrete geography, culture for its part is divorcing from history; two parallel processes tending towards the abstract” [16] Efectivamente, esta cita casi podría haber sido firmada por el propio Jameson.

Pero volviendo a la altermodernidad, dicho concepto se inspira de algún modo en el término “alterglobalización”, lo cual no hace sino confirmar la ligazón entre el debate de la globalización y la modernidad después de la posmodernidad. “In the geopolitical world, 'alterglobalisation' defines the plurality of local oppositions to the economic standardisation imposed by globalisation, i.e. the struggle for diversity” [12]. Y los dos elementos que están sobre la base de la idea de altermodernidad, por otro lado, son la idea de archipiélago y la escritura de Sebald⁶⁰. En lo que se refiere a la idea de archipiélago, Bourriaud argumenta lo siguiente en referencia a la altermodernidad: “Instead of aiming at a kind of summation, altermodernism sees itself as a constellation of ideas linked by the emerging and ultimately irresistible will to create a form of modernism for the twenty-first century” [12]. Estas ideas de archipiélago, constelación, hibridación, se asemejan muchas de las caracterizaciones de la posmodernidad, así que será esencial trazar después una diferenciación.

Es importante subrayar que Bourriaud distingue dos fases de la posmodernidad, que poco tienen que ver con las fases —crítica y afirmativa— que trazaba Huysen y que hemos asumido en este trabajo. El primero sería una posmodernidad melancólica, en la línea de los estudios de Jameson, y la segunda una posmodernidad multicultural. Lo interesante de esta distinción reside en la segunda parte, en tanto en cuanto se distingue de la altermodernidad y su aspecto global —o general, para decirlo como Huyssen—.

It [la posmodernidad multicultural] had its beginnings in the end of the Cold War. 1989 was the year not only the year of the collapse of the Berlin Wall but also of the exhibition that, for all the controversy it provoked, marked the symbolic inauguration of planetary art. Organised by Jean-Hubert Martin at the Centre Pompidou, Paris, it was entitled *Magicians of the Earth*. [18-19]

60 No es casual que Sebald sea uno de los escritores fundamentales que analiza Huyssen también en sus estudios sobre las modernidades alternativas.

Y esta exposición habría inaugurado lo que se ha llamado en el mundo del arte la era multicultural [Guasch, 2000].

The meaning of a work of art, for this second-stage postmodernismo, depends essentially on the social background to its production. 'Where do you come from?' appears to be its most pressing question, and essentialism its critical paradigm. Identification with genre, ethnicity, a sexual orientation or nation sets in motion a powerful machinery: multiculturalism, now a critical methodology, has virtually become a system of allotting meanings and assigning individuals their position in the hierarchy of social demands, reducing their whole being to their identity and stripping all their significance back to their origins. [19]

Es este modelo de la multiculturalidad la que entra en crisis a principios del siglo XXI y sucumbe definitivamente —según Borriaud— con la crisis financiera de 2008.

It is this thought-model that today finds itself in crisis, this multiculturalist version of cultural diversity that must be called into question, but within the framework of a new modern movement based on heterochrony, a common interpretation, and freedom to explore. [19]

La crítica poscolonial se enlaza así con la modernidad y su fuerza para hacer frente a la estandarización que ha sufrido el arte y la cultura en la posmodernidad. Es decir, siguiendo a nuestra línea argumentativa, la modernidad se ve necesaria como resistencia a la cooptación del arte.

The historical role of modernism, in the sense of a phenomenon arising within the domain of art, resides in its ability to jolt us out of tradition; it embodies a cultural exodus, an escape from the confines of nationalism and identity-tagging, but also from the mainstream whose tendency is to reify thought and practice. [12]

Efectivamente, aquí aparecen muchos de los elementos que se han analizado a lo largo de este trabajo (ruptura con la tradición, de la identidad, superación del nacionalismo/localismo, resistencia a la reificación...) para caracterizar la modernidad. Sin embargo, lo que es más interesante es cómo Bourriaud reivindica la necesidad de un arte moderno frente a la creciente uniformización del capitalismo y la globalización.

Under threat from fundamentalism and consumer-driven uniformisation, menaced by massification and the enforced re-abandonment of individual identity, art today needs to reinvent itself, and on a planetary scale. And this new modernism, for the first time, will have resulted from global dialogue. [12]

La cuestión de la globalización, por tanto, aparece como uno de los elementos clave de las modernidades alternativas, al menos en el caso de Huyssen y Bourriaud. Como se ha visto con Huyssen, la crítica poscolonial ya aparecía en la posmodernidad con una forma determinada, aunque ciertas críticas han señalado, como ya se ha visto, que esta crítica no hacía sino legitimar en el fondo el colonialismo occidental. Así, el paradigma de la segunda posmodernidad sería la multiculturalidad, la cual ha sido profundamente criticada a lo largo de las dos últimas décadas. Ejemplo de ellos sería el célebre artículo de Slavoj Žižek “Multiculturalism, or de Cultural Logic of Multinational Capitalism”.

Postmodernism, thanks to the post-colonial criticism of Western pretensions to determine the world's direction and the speed of its development, has allowed the historical counters to be reset to zero; today, temporalities intersect and weave a complex network stripped of a centre. Numerous contemporary artistic practices indicate, however, that we are on the verge of a leap, out of the postmodern period and the (essentialist) multicultural model from which it is indivisible, a leap that would give rise to a synthesis between modernism and post-colonialism. [Bourriaud, 2009, 12]

De modo que estas nuevas modernidades no sólo aparecen como alternativa a la posmodernidad, sino como alternativa también al discurso multicultural asociado a ella. Deberían representar, al igual que con Huyssen, una nueva forma de ver la globalización y la diversidad cultural, que se sustentaría, según Bourriaud, en una síntesis entre el modernismo y el postcolonialismo. “Let us then call this synthesis 'altermodernism'” [13]. Bourriaud insiste en que no se trata de una vuelta al modernismo tradicional, aunque a diferencia de Huyssen, no articula específicamente en qué consiste y cómo se relaciona con los anteriores períodos este altermodernismo.

It cannot be placed alter the modernist phenomenon any more than alter this aftermath: it does not 'overtake' anything, any more than it 'harks back' to a previous period. There is no question of a return to the principles or the style of twentieth-century modernism, nowadays the object of a revival far from our preoccupations. If today we can envisage a form of modernism, this is only possible starting from the issues of the present, and assuredly not by an obsessive return to the past, whatever its attributes. [13]

El crítico francés acomete también la cuestión del tiempo, que tan fundamental es en el debate sobre la posmodernidad (y la modernidad). Según él, la temporalidad de esta nueva era se diferencia claramente de las otras dos.

Altermodernism can be defined as that moment when it became possible for us to produce something that made sense starting from an assumed

heterochrony, that is, from a vision of human history as constituted of multiple temporalities, disdaining the nostalgia for the avant-garde and indeed for any era —a positive vision of chaos and complexity. It is neither a petrified kind of time advancing in loops (postmodernism) nor a linear vision of history (modernism), but a positive experience of disorientation through an art-form exploring all dimensions of the present, tracing lines in all directions of time and space. [13]

Hay que tener en cuenta que el citado texto es un texto para un catálogo de una exposición, con lo que muchas de las ideas apuntadas en él quedan pendientes de desarrollo. Así ocurre, como ya se ha mencionado, con la dinámica entre el modernismo, el posmodernismo y el altermodernismo, y lo mismo ocurre aquí en lo que se refiere al problema del tiempo. Apunta ciertas generalidades (heterocronía, temporalidades múltiples etc.) que habría que analizar en que consisten de forma detallada en comparación a las temporalidades modernas y posmodernas. Con todo, el interés de este texto y la exposición, además del impacto e influencia que provocaron en el mundo de arte, reside en ciertas intuiciones que son bastante comunes con otros autores de la época y que inciden en la idea de la vigencia de una modernidad alternativa. La propuesta de Bourriaud, en lo que se refiere a este tema, es el menos profundo desde el punto de vista teórico —no en vano, su teoría estética más elaborada es la estética relacional—, y el más publicitario por así decirlo —considerando el neologismo inventado por ejemplo—, pero permite medir bien la temperatura del debate estético de la época actual. La única explicación un poco más elaborada que ofrece Bourriaud respecto a la cuestión del tiempo es por medio del concepto de “demora” (delay), que lo recoge de Duchamp. Otra vez aparece Duchamp como bisagra entre lo moderno tradicional y lo que viene después, en este caso la altermodernidad. Si la modernidad tenía una temporalidad lineal, la altermodernidad operará con esta demora.

Certain artists were hostile to the linear timeline of modernism based on a projection into the future (...) Duchamp's 'delay', more significant than it would seem, thus overleaps the opposition between futurist projection and nostalgic glances at the past, an opposition that structures our view of twentieth-century art. But there is more to modernity than a kind of futurism. It is significant that a number of today's artists operate in a space-time characterised by this 'delay', playing with anachronistic, with multi-temporality or time-lag. [20-21]

Citando ciertos artistas⁶¹ contemporáneos, señala que trabajan bajo un nuevo sentido temporal, precisamente, en el de la heterocronía.

61 Charles Avery, Spartacus Chetwynd, Shezad Dawood, Olivia Plender, Peter Coffin, Matthew Darbyshire, Ruth Ewan, Tacita Dean, Joachim Koester, y Navin Rawanchaikul.

Their work displays none of the obvious signs of contemporaneity, save perhaps in the process of their constitution, in the assembling of their parts into meaningful networks. Here what is 'contemporary' is the structure of the work, its method of composition: the very fact that it brings together heterochronic elements —delay (analogous to 'pre-recorded') coexists with the *immediate* (or 'live') and with the anticipated, just as documentary coexists with fiction, not according to a principle of accumulation (postmodern baroque), but with the aim of revealing our present, in which temporalities and levels of reality are intertwined. [21]

En la alusión del barroquismo posmoderno, en este punto parece que toma en consideración más el posmodernismo que la posmodernidad —para recoger la distinción que se ha hecho en este trabajo—, y en realidad, la caracterización que realiza se asemeja a una suerte de bricolage, otra señal de lo cerca que se sitúan la altermodernidad y la posmodernidad en muchos aspectos. Pero también es deudor, evidentemente, de la tradición moderna. “what remains of the Baudelairean model of modernism is no doubt this *flânerie*, transformed into a technique for generating creativeness and deriving knowledge” [13]. En cierto modo, si el flâneur de Baudelaire era aquel viandante un tanto errante de la ciudad moderna, el nómada incide en el aspecto transnacional de esta nueva era. La enracina ya no se da tanto en la ciudad como a lo largo de las distintas culturas y naciones del mundo. Una vez más se observa el paso de la modernidad clásica a la globalización de finales del XX y principios del XXI. Bourriaud distingue tres formas de nomadismo: en el espacio, en el tiempo y entre los signos. Estos son formas de nomadismo que adoptan los artistas contemporáneos, que pueden ser practicados por el mismo artista en diferentes épocas u obras. Pero más concretamente, ¿en qué consiste este nomadismo de la altermodernidad?

Contemporary art gives the impression of being uplifted by an immense wave of displacements, voyages, translations, migrations of objects and beings, to the point that we could state that the works presented in Altermodern unravel themselves along receding lines of perspective, the course they follow eclipsing the static forms through which they initially manifest themselves. [13]

Ya vimos que la movilidad era un elemento esencial de la modernidad en tanto en cuanto rechazaba cualquier forma acabada como la forma absoluta —como lo hacía el clasicismo—, y parece que la altermodernidad no hace sino exacerbar esa movilidad.

The tendency of these works is to emphasise the fact that, in this era of the altermodern, displacement has become a method of depiction, and that artistic styles and formats must henceforth be regarded from the viewpoint of diaspora, migration and exodus. [14]

The exhibition assembles works whose compositional principle relies on a chain of elements: the work tends to become a dynamic structure that generates forms before, during and after its production. These forms deliver narratives, the narratives of their very own production, but also their distribution and the mental journey that encompasses them. [14-15]

Este desplazamiento que es uno de los elementos esenciales de la altermodernidad supone, de forma más general, una fragmentación de la obra de arte. Ése es un tópico también de las estéticas posmodernas, pero ya se ha visto en el primer bloque que en la estética adorniana también tiene un papel importante como resistencia a la totalidad de lo administrado, a la integración. En ese sentido, no debe confundirse con el concepto de separación de Debord, el cual no es sino el motor, según él, de la estética administrada. La fragmentación permite precisamente esa movilidad incesante a la que aludíamos anteriormente que, a su vez, hace posible la no fijación de la obra. “No longer can a work be reduced to the presence of an object in the here and now; rather, it consist of a significant network whose interrelationships the artist elaborates, and whose progression in time and space he or she controls: a circuit, in fact” [14]. Eso hace que no hay centro alguno⁶². El autor ya no es el centro de gravedad y se va hacia una autoría colectiva de las obras. Lo cierto es que, como ya se vio, la crisis de la autoría ya era consustancial a la modernidad, o cierta parte de ella, y en ese sentido, tampoco es tan novedosa. Probablemente la novedad resida más en la cuestión de la globalización.

There are no longer cultural roots to sustain forms, no exact cultural base to serve as a benchmark for variations, no nucleus, no boundaries for artistic language. Today's artist, in order to arrive at precise points, takes as their starting-point global culture and no longer the reverse. [14]

Como toda propuesta que propugna el inicio radical de una nueva era, el texto de Bourriaud tiene el problema de resultar demasiado tajante en algunos aspectos, no dejando lugar para matizaciones —debido, también, a su brevedad—. Éste es uno de esos puntos, en los cuales no se problematiza ese cosmopolitismo, esa supuesta superación de las raíces culturales nacionales, como sí lo hace, como se vio, Huysen. Es indudable que cualquier artista de hoy se sitúa en una cultura global y globalizada, pero más allá de eso, lo que está por analizar es cómo se da ese proceso, qué lugar tienen las diferentes culturas nacionales en esa cultura global —el problema del peso de la cultura anglosajona por ejemplo—, qué supone la cultura global para los subalternos etc. Y es que dentro del problema de la globalización existen diferentes puntos de análisis que a la postre son fundamentales también para

62 Este aspecto está desarrollado en uno de sus libros más consistente desde el punto de vista teórico, *Relational Aesthetics*.

analizar la discusión sobre la modernidad y posmodernidad. Y este aspecto queda por desarrollar en el texto del crítico francés.

Si Jameson argumentaba que en la posmodernidad las categorías espaciales predominaban sobre las categorías temporales, tanto Huyssen como Bourriaud señalan que en la actualidad las reflexiones sobre el tiempo, la memoria y la historia juegan un papel esencial, y en ambos, aparece Sebald como el escritor que mejor ejemplifica este hecho.

Works of art trace lines in a globalised space that now extends to time: history, the last continent to be explored, can be traversed like a territory. In Sebald's *The Rings of Saturn*, the narrator journeys on foot across the landscapes of England's East Coast. He travels through various layers of time, mingling the past, the imaginary and the future. [Bourriaud, 2009, 14]

En Sebald se encarna, por consiguiente, tanto la heterocronía como lo fragmentario: “Sebald constructs a kaleidoscope of fragments that reflect the footsteps of history” [14]. Es por este proceso por lo que el género de viajes, al igual que el hipertexto, aparecen tan frecuentemente en las obras contemporáneas.

The journey format, as it appears so frequently in the works of today's artists, goes hand in hand with the generalisation of hypertext as a thought process: one sign directs us to a second, then a third, creating a chain of mutually interconnected forms, mimicking mouse-clicks on a computer screen [14]

Aquí Bourriaud menciona un aspecto que Huyssen no señala, a saber, la influencia de la tecnología en el arte contemporáneo. El crítico daba mucha importancia al desarrollo tecnológico en la gestación de la vanguardia histórica, pero no analiza esta cuestión cuando trata las modernidades alternativas. Aquí Bourriaud abre una vía interesante para el análisis del arte contemporáneo, que consiste en tener en cuenta la influencia que han tenido los ordenadores (y en los últimos años internet) en el arte. Sin duda, este desarrollo ha podido causar importantes transformaciones que tienen que ver tanto con la producción artística como con la recepción. Es un aspecto que todavía está en gran medida por estudiar.

Pero volviendo al problema del espacio y el tiempo, hay un momento en que Bourriaud se distancia ligeramente de las ideas de Jameson en relación a la posmodernidad, lo cual le permite diferenciarlo de la altermodernidad. “The term 'postmodern' can be applied to art that is refractory to these two types of perspective: spatial and temporal. 'Altermodern', on the other hand, combines both” [22]. Esta combinación se materializa en forma de red —otro concepto muy contemporáneo y muy en boga por otro lado—. “For them —los artistas en la altermodernidad—,

historical memory, like the topography of the contemporary world, exists only in the form of a network. Signs are displaced, 'viatorised' in circuits, and the work of art presents itself in the form of the dynamic system" [22]. Esta idea está una vez más muy en relación de su estética relacional [2006], pero en todo caso, realiza una breve descripción de lo que sería esta red. "But what is a network? A connected chain of distinct elements in time or space. Various materials can serve as a 'glue' to hold the component elements together, yet one of them today assumes a particular importance: storytelling" [22]. Así es como introduce otro de los grandes temas de la estética en general: la forma y el fondo, la historia y el relato. Lo cierto es que este punto es otro que lo deja sin desarrollar, aunque sí señala que lo característico de la altermodernidad es que dicha distinción se ha vuelto improductiva. Ya hemos visto que este problema recorre toda la estética moderna y posmoderna, y en ese sentido, sería interesante analizar en qué quedaría esta cuestión en este nuevo contexto. Borriaud parece defender la posición que más o menos se ha defendido en la posmodernidad y en otros debates [Eco, 1993], a saber, que hay una vuelta a la historia, al contenido, al *plot* —cosa que para el modernismo habría sido secundaria—.

Lo que queda claro es que en Borriaud, al igual que en Huyssen, la cuestión de la globalización es fundamental para entender este nuevo renacer —o reformulación— moderno. Ciertamente es que ambos lo elaboran de forma bastante diferente. Para el crítico francés, la globalización sitúa en primera línea algo que es netamente moderno, a saber, el concepto de éxodo.

If the postmodern critical process par excellence was the detailed explanation of signs by their origins, the vital thing today, starting from the standpoint of the extreme globalisation of world culture, is to grasp afresh the emblematic gesture of modernity — the exodus. This may be defined as a wrenching separation from the traditions, customs, everything in fact that anchors an individual to a 'territory' and the habits of a culture petrified by fixed ways of doing and saying things. [22]

Borriaud observa así la posmodernidad —concretamente la segunda según su distinción— como una peligrosa vuelta a cierto nacionalismo y discursos identitarios —de ahí su mención al esencialismo—, y por ello ve la necesidad de recuperar el aspecto universalista —sólo en cierta medida y que él llama "estratégica"— de la modernidad. Para ello propone revisar el concepto de territorio mediante el neologismo "viatorisation", que proviene del latín (*viator* — viajante) y que incide precisamente en la movilidad. El territorio altermoderno no sería un territorio fijo que daría una fuerte identidad acabada sino un territorio móvil, que se desplazaría junto al artista *homo viator* de la altermodernidad.

And so the artist, *homo viator*, turns nomad. They transform ideas and signs, transport them from one point to another. All modernity is vehicular, exchange-based, and translative in its essence; the variety apparently announcing its arrival today will become more extreme as it develops, for the first time in human history, on a planetary scale. And just as alterglobalisation does not seek cumulative solutions to the steamrolling effect of economic globalisation —rather a concatenation of singular responses within models of sustainable development— altermodern has no desire to substitute for posmodern relativism a new universalism, rather a networked 'archipelago' form of modernity. [23]

4.3 De la distancia crítica al margen de maniobra

Pese a que Foster no propone, como si lo hacen Huyssen y, sobre todo, Bourriaud, un nombre específico para la época contemporánea, siguiendo a sus ideas de los años 80, desarrolla un modelo estético que aboga tanto por un arte resistente como renovador (en el sentido fuerte del término).

Para ello, en el que es probablemente su libro más célebre, en *El retorno de lo real*, trazó una nueva narrativa para entender la dialéctica entre el modernismo, la vanguardia y el arte contemporáneo. “*Necesitamos por tanto nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*” [7]. Obviamente, ofrecer una nueva narrativa siempre entraña el problema del canon, es decir, la idea de una forma de contar la historia más o menos adecuada o correcta. Con todo, Foster reivindica la fuerza política de ello a la hora de contrarrestar la ola posmoderna pluralista que lo iguala todo en pos del mundo administrado.

Mi modelo de la vanguardia es demasiado parcial y canónico, pero no lo ofrezco más que como un estudio casuístico teórico, que ha de ser probado con otras prácticas. También en la creencia de que una revaluación de un canon es tan significativa como su expansión o su derogación” [9-10]

Para la elaboración de ese modelo alternativo, afinó algunos conceptos recurrentes de las estéticas contemporáneas como el retorno y la repetición, para salir del callejón sin salida que habían llegado algunas estéticas a través de la cooptación. Más específicamente, Foster contestó la teoría de la vanguardia de Bürger, en particular, su idea de que la neovanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial funcionó como neutralizador de la potencia revolucionaria de las vanguardias históricas. Por eso trata de elucidar los conceptos de repetición y de neovanguardia.

En el arte de postguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y

sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el collage y el ensamblaje, el readymade y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida. [Foster, 2001, 3]

Foster utiliza un modelo dialéctico-hermenéutico para desenredar el nudo al que llegaba la teoría bürgerriana. Parte de la idea de que un objeto artístico —o más allá de ello, cualquier objeto interpretable— no tiene un carácter y significado fijos, dependen en gran medida de la recepción. Los ejemplos que ofrece son los de Marx y Freud y las lecturas que hicieron de éstos Louis Althusser y Jacques Lacan respectivamente. Ambos son retornos a Marx y Freud, pero no meras repeticiones; de alguna forma, dichos retornos abren nuevas vías que transforman decisivamente la concepción que se tenía de esos dos pensadores fundamentales. En cierto modo, se podría decir que el Marx posterior a Althusser es otro al anterior a él, lo mismo que el Freud anterior a Lacan no es el mismo al posterior a él.

Los movimientos dentro de estos dos retornos son diferentes: Althusser define una *ruptura perdida* con Marx, mientras que Lacan articula una *conexión latente* entre Freud y Ferdinand de Saussure, el contemporáneo fundador de la lingüística estructural, una conexión implícita con Freud (...) Pero el método de estos retornos es similar: centrar la atención en «la omisión constructiva» crucial en cada discurso. I los motivos son también similares: no únicamente restaurar la integridad radical del discurso, sino desafiar su status en el presente, las ideas recibidas que deforman su estructura y restringen su eficacia. Esto no es afirmar la verdad última de tales lecturas. Por el contrario, es clarificar su estrategia contingente, que es la de *reconectar* con una práctica perdida a fin de *desconectar* de un modo actual de trabajar que se siente pasado de moda, extraviado cuando no opresivo. El primer movimiento (*re*) es temporal, hecho con la finalidad de, en un segundo movimiento, espacial (*des*), abrir un nuevo campo de trabajo. [4-5]

Éste sería, a grandes rasgos, el modo en que Foster trata de construir una nueva narrativa de la vanguardia y la neovanguardia. Su idea es que la neovanguardia hizo con la vanguardia lo que Althusser y Lacan hicieron con Marx y Freud; no repetirlos sino retornar a ellos de forma radical para abrir nuevos campos. Foster ve especialmente dos formas radicales de retorno en el arte de posguerra: los *readymades* duchampianos y la estructura constructivista. Ambos retornan, pero no como mera repetición. Ello les permitieron a los artistas de la posguerra hacer frente a las formas e ideas artísticas hegemónicas de la época.

Así, para los artistas norteamericanos y europeos occidentales de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, dadá y constructivismo ofrecían dos alternativas históricas al modelo moderno dominante en la época, el formalismo específico para el medio desarrollado por Roger Fry y Clive Bell para el postimpresionismo y sus escuelas y refinado por Clement Greenberg y Michael Fried para la Escuela de Nueva York y sus secuelas. [6]

En tanto en cuanto el expresionismo abstracto y su soporte ideológico-estético (el formalismo) se fundamentaba en gran medida en la exacerbación de la autonomía artística, tanto dadá como el constructivismo fueron mecanismos adecuados para hacer con dicha idea lo que históricamente ambos movimientos habían hecho con el esteticismo de finales del XIX.

Puesto que este modelo fue proyectado en particular sobre la autonomía intrínseca de la pintura moderna, comprometida con los ideales de la «forma significativa» (Bell) y la «opticidad pura» (Greenberg, los artistas descontentos se vieron arrastrados a los dos movimientos que trataban de superar esta autonomía aparente: definir la institución del arte en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas y /o destruirla en un ataque anarquista a sus convenciones formales, como hizo dadá, o bien transformarla según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria, como hizo el constructivismo ruso; en cualquier caso, reubicar el arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social. [6-7]

A lo cual añade otra distinción, que tiene que ver con el arte de la década de los 50 y de los 60. Ambos recuperaban la vanguardia histórica, pero especialmente los de los 60 tuvieron que “elaborarlos críticamente” porque “la presión de la conciencia histórica no exigía nada menos que eso” [7]. Una vez más aparece la conciencia histórica, que es fundamental para entender esta dialéctica que trata de hilvanar Foster entre la vanguardia y la neovanguardia. No en vano, su empresa consiste en gran medida en matizar y hacer más complejo la línea directa que establecía Bürger entre la vanguardia y la neovanguardia, en donde la segunda era la neutralización de la primera. “Esta complicada relación entre las vanguardias de antes y después de la guerra —la cuestión teórica de la causalidad, la temporalidad y la narratividad vanguardista— es crucial para comprender nuestro momento presente” [7].

Así, Foster comienza por argumentar que el modelo de Bürger no es lo suficientemente dialéctico: “Bürger proyecta la vanguardia histórica como un origen absoluto cuyas transformaciones estéticas son plenamente significantes e históricamente eficaces en primera instancia” [10]. Foster explica que la vanguardia es lo que es porque llegó a ser eso, es decir, no fue desde el principio y definitivamente una cosa determinada. Los dos ejemplos concretos que propone son Duchamp y *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. “El *status* de Duchamp y el de *Les Demoiselles* es un efecto retroactivo de innumerables respuestas artísticas y lecturas críticas, y lo mismo sucede con el espacio-tiempo dialógico de la práctica vanguardista y la recepción institucional” [10]. Es decir, Duchamp no era Duchamp cuando expuso su urinario ni *Les Demoiselles* era *Les Demoiselles* cuando Picasso lo enseñó a su

círculo más íntimo en 1907 ni siquiera cuando fue por primera vez expuesto al público nueve años más tarde. Esto es tanto como decir que el sentido y el carácter de la obra es un largo e incesante proceso de significación y valorización que se efectúa a lo largo de los años por medio de artistas, críticos, instituciones artísticas etc.; que las obras no tienen desde el origen un significado predeterminado estanco. Esta argumentación le vale a Foster para desmitificar y desidealizar la vanguardia histórica. Como veremos, según su argumentación, la vanguardia histórica debe mucho —para ser lo que es hoy— a la neovanguardia y a la lectura que hizo y las formas de apropiación que experimentó ésta de aquella. Bürger, sin embargo, no es lo suficientemente dialéctico respecto a la vanguardia —a diferencia de estadios previos artísticos que sí los conceptualiza en relación con la vanguardia en una suerte de círculo hermenéutico— y le da una importancia y significación absolutas.

Junto con una tendencia a tomar en serio la retórica vanguardista de ruptura, este evolucionismo residual lleva a Bürger a presentar la historia como a la vez *puntual* y *final*. Así, para él, una obra de arte, un deslizamiento en la estética, ocurre toda a la vez, enteramente significativa en su primer momento de aparición, y ocurre de una vez por todas, de modo que cualquier elaboración no puede ser sino un ensayo. Esta concepción de la historia como puntual y final subyace a su narración de la vanguardia histórica como puro origen y de la neovanguardia como repetición espúrea (sic). [12]

Como decíamos, mostrar la concepción general de la historia del arte de Bürger como puntual y final es ir demasiado lejos; sin embargo, sí es cierto que en su afán por mostrar la particularidad de la vanguardia acaba por situarlo en puro origen (y final) de la historia del arte del siglo XX. La crítica de Foster es pertinente, así, especialmente en lo que se refiere a la vanguardia y la neovanguardia, las cuales, en efecto, Bürger los ve como puro origen y repetición espúrea respectivamente. Esta supuesta repetición de la neovanguardia es a tener en cuenta no sólo porque no ofrezca novedad estética alguna, sino porque cancela el punto estético central de la vanguardia histórica, a saber, su crítica de la institución. Es por ello que no hace sino cooptar la vanguardia histórica.

Si los *readymades* y los *collages* desafiaban los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, los *neoreadymades* y los *neocollages* reinstauran estos principios, los reintegran mediante la repetición. Asimismo, si dadá ataca por igual al público y al mercado, los gestos neodadá se adaptan a ellos, pues los espectadores no están sólo preparados para tal impacto, sino ansiosos de su estimulación. (...) para Bürger la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional. [12]

Foster apunta que en muchos casos eso es cierto⁶³ pero Foster trata de mostrar que no toda la neovanguardia fue así, que eso no es sino un reduccionismo de todo un gran espectro artístico.

Con eso no se ha dicho todo de la neovanguardia ni termina ahí; de hecho, uno de los proyectos de los años sesenta, como sostendré, es criticar la vieja charlatanería del artista bohemio tanto como la nueva institucionalización de la vanguardia. Pero la cosa no termina ahí para Bürger porque no consigue reconocer el arte ambicioso de su tiempo, un defecto fatal en muchos filósofos del arte. Como resultado, únicamente puede ver la neovanguardia *in toto* como inútil y degenerada en relación romántica con la vanguardia histórica, sobre la cual en consecuencia proyecta él no sólo una eficacia mágica, sino una autenticidad prístina. Aquí, pese a que parte de Benjamin, Bürger afirma los valores de autenticidad, originalidad y singularidad que Benjamin puso bajo sospecha. Crítico de la vanguardia en otros aspectos, aquí Bürger se aferra a su sistema de valores. [13]

El problema de Bürger es que aplica a la vanguardia valores que ésta trataba de minar; situándolo como el único arte realmente auténtico del siglo XX. Frente a ello, Foster aboga por una relación más compleja entre la vanguardia y la neovanguardia, desmitificando la primera y poniendo en valor ciertas obras y autores de la segunda.

Lo que quiero es más bien mejorarla [la narrativa de Bürger], complicarla con sus propias ambigüedades, en particular sugerir un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción. La narración de causa y efecto directos, de un antes y un después lapsarios, de origen heroico y repetición como farsa por parte de Bürger ya no funciona. [14-15]

Ello no significa que para Bürger la vanguardia histórica hubiese triunfado; ella también fracasó en tanto en cuanto no logró convertir el arte en vida ni transformar la sociedad en una sociedad no alienada. Pero dicho fracaso fue heroico, trágico, a diferencia del fracaso de la neovanguardia que sería, siguiendo a la famosa cita de Marx, un fracaso como farsa. De este modo, Foster considera el diagnóstico que realiza Bürger respecto al arte contemporáneo como errónea debido a dos motivos principales.

En primer lugar, pasa por alto la auténtica lección de la vanguardia que Bürger enseña en otra parte: la historicidad de *todo* el arte, incluido el contemporáneo. Tampoco tiene en cuenta que una comprensión de esta historicidad puede ser *un* criterio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es avanzado. (...) En segundo lugar, pasa por alto que, más que

63 Pone como ejemplos obras/acciones de Jasper Johns, Arman, Yves Klein... [12-13]

invertir la crítica de preguerra de la institución del arte, la neovanguardia ha contribuido a ampliarla. También pasa por alto que con ello la neovanguardia ha producido nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas, y que estas aperturas pueden constituir *otro* criterio por el cual hoy en día el arte puede afirmar que es avanzado. [16]

Tras esa valorización de la neovanguardia Foster ofrece una de sus tesis más fuertes, la cual está en relación con su lectura dialéctico-hermeneútica (con ropaje psicoanalítico, por así decirlo) del problema.

Más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica, ¿podría ser que la neovanguardia lo comprendiera por primera vez? Y digo «comprender», no «completar»: el proyecto de la vanguardia no está más concluido en su momento neo que puesto en práctica en su momento histórico. En arte como en psicoanálisis, la crítica creativa es interminable, y eso está bien (al menos en arte). [16]

Pero fiel al modelo dialéctico de Foster, Bürger no sólo tiene una visión reducida de la neovanguardia; su concepción de la vanguardia también es demasiado estrecha (lo cual ya ha sido adelantado en el punto 1.2.2.1 del primer bloque). Por ejemplo, el crítico estadounidense apunta que Bürger pasa por alto tanto la dimensión mimética como la utópica de la vanguardia. Y ligado a ello, matiza la idea de Bürger de que toda la vanguardia tenía como fin destruir la institución del arte.

Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. Así, más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica. Lo mismo es cierto de la práctica neovanguardista en el mejor de los casos. [18]

De ahí que Foster sostenga que la concepción institucional del arte es más neovanguardista que vanguardista. Es decir, es la lectura de la neovanguardia la que ha posibilitado concebir la vanguardia como lo hace Bürger, es decir, como esencialmente crítica con la institución. Sin embargo, Foster defiende que la vanguardia histórica no ponía énfasis en lo institucional como en lo convencional, cuestión que obvia Bürger. Es decir, la vanguardia rechaza más lo convencional que lo institucional como tal.

La institución y la convención no pueden separarse, pero no son idénticas. Por un lado, la institución del arte no rige totalmente las convenciones estéticas (esto es demasiado determinista); por otro, estas convenciones no comprenden totalmente la institución del arte (esto es demasiado formalista). En otras palabras, la institución del arte puede enmarcar las conven-

ciones estéticas, pero no las constituye. Esta diferencia heurística puede ayudarnos a distinguir los acentos de las vanguardias históricas y las neovanguardias: si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional. [19]

Así es como Foster problematiza más que Bürger la relación de la institución con la vanguardia y la neovanguardia, concluyendo lo siguiente:

(1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y reconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita. [22-23]

Para dilucidar la complejidad de la relación entre la vanguardia y la neovanguardia Foster se vale de algunos conceptos psicoanalíticos que le permiten explicar la cuestión como una línea evolutiva (como lo hacía Bürger) sino de forma dialéctica. Es especialmente interesante el uso que hace Foster del concepto de “acción diferida” (*Nachträglichkeit*) de Freud. El crítico estadounidense parte de la idea de que la historia, al igual que el sujeto, no puede ser establecida de una vez por todas, y la acción diferida le resulta la herramienta idónea para ir justamente contra esa idea evolutiva y finalista de la historia.

Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica: llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (*Nachträglichkeit*). Ésta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: *la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición. [31]*

En el caso que nos ocupa, sería la neovanguardia la que recodificaría la significación de la vanguardia histórica. Bürger, como el resto de sus contemporáneos, que vendrían después de esta recodificación, observaría a la vanguardia histórica con el significado dado —destrucción de la institución— ya desde su origen, pero lo que Foster trata de mostrar es que esta lectura está distorsionada, o modulada, por la propia neovanguardia. Dicho de otra forma, sin la neovanguardia la vanguardia histórica no podría haber sido leída tan radicalmente como crítica institucional. Ello, además de transformar la concepción de la vanguardia pone en cuestión, evidentemente, que la neovanguardia fuese una mera repetición de la primera.

Según esta analogía, la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática —un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparado para ella, que no puede recibirla, al menos no inmediatamente, al menos no sin un cambio estructural—. [34]

De modo que la vanguardia fue en origen reprimida, al menos en cierto modo. No en vano, el urinario de Duchamp, tras haber sido expuesto por primera vez en 1917 sin demasiado éxito (aunque con cierto escándalo), se perdió y no se realizó una “reproducción” hasta 1950. Esto puede dar buena cuenta de la forma en que el paso de esos años y el devenir de la historia y la crítica del arte hacen (más fácilmente) aprehensible el *readymade* duchampiano. “Una vez reprimida en parte, la vanguardia sí retornó, y continúa retornando, pero *retorna del futuro*: tal es su paradójica temporalidad” [34-35]. La forma “retornar del futuro” por más poética que parezca, representa bien lo que quiere subrayar Foster respecto a Bürger; efectivamente, la neovanguardia es un retorno a la vanguardia, pero no como simple relación lineal de causa-efecto, sino más cercana a la idea de círculo hermenéutico. Y este modelo no sólo puede aplicarse a la relación entre la vanguardia y la neovanguardia, sino por extensión, a la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad.

Tenemos que revisar nuestra noción de ruptura epistemológica. También aquí es útil la noción de acción diferida, pues en lugar de *romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticos de la posmodernidad han avanzado en una relación nachträglich con ellos*. [35]

En efecto, esta forma más compleja de narratividad puede ser de suma utilidad para dilucidar los problemas y cuestiones surgidas en la dialéctica entre la modernidad y la posmodernidad que han sido afloradas a lo largo de este trabajo. Este punto lo desarrolla un poco más en el último capítulo del libro, valiéndose del concepto adoptado de la óptica el “parallax”.

No hay ningún simple *ahora*: cada presente es un asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes; así que no hay transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno. En cierto sentido, cada uno llega como el sexo o la sexualidad, demasiado temprano o demasiado tarde, y nuestra conciencia de cada uno de ellos es prematura o posterior al hecho. A este respecto, modernidad y posmodernidad deben verse juntos, *en parallax* (técnicamente, el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de un observador), con lo cual quiero decir que nuestras articulaciones de los dos dependen de nuestra posición en el presente y de que esta posición sea definida en tales articulaciones. [211]

Pasados unos años del auge de la posmodernidad aunque aún en plena década de los noventa (el libro fue publicado originalmente en 1996), Foster hace balance crítico de algunas posiciones extremas de ella. Una es la cacareada muerte del sujeto.

En cierto sentido, la muerte del sujeto ha muerto a su vez: el sujeto ha retornado en la política cultural de diferentes subjetividades, sexualidades y etnicidades, a veces bajo el viejo disfraz humanista, a menudo en formas contrarias, fundamentalmente híbridas o (...) traumáticas. [213]

Esta crítica abre paso a la conexión con la crítica de Huyssen y Bourriaud, más en una línea de crítica poscolonial y estudios culturales (en especial en el caso de Huyssen y su crítica de la “gran división”). Muy en concordancia con la crítica de los 80 del propio Foster al pluralismo y la crítica de Adorno a la industria cultural, el crítico estadounidense apunta que, en el fondo, la supuesta muerte del sujeto traía consigo un reforzamiento de un sujeto determinado, que estaba muy ligado al contexto socio-político y socio-económico.

El sujeto declarado muerto en los sesenta es un sujeto particular que únicamente fingía ser universal, que únicamente se suponía que hablaba en nombre de todos los demás. Por otro lado, el *contexto* de ese reconocimiento, descaradamente definido por George Bush como el Nuevo Orden Mundial, sugiere que estas diferentes subjetividades deben verse en relación con la dinámica del capital, su reificación y fragmentación de posiciones fijas. Así, si celebramos el hibridismo y la heterogeneidad, debemos recordar que son también términos privilegiados del capitalismo avanzado, que el multiculturalismo social coexiste con el multiculturalismo económico. [216]

El supuesto sujeto muerto es, en definitiva, como apuntará la crítica poscolonial y la crítica feminista entre otras, un sujeto masculino, blanco, de clase media y heterosexual. Más allá de los postulados teóricos, dicha crítica da cuenta y hace balance de todo el proceso posmoderno, que no supuso una igualdad real entre sujetos y que obedecía a los intereses del capital. Una reflexión similar se realiza respecto al otro cultural, reflexión que le permite introducir un concepto interesante para nuestro propósito, el concepto de “distancia” o “distancia crítica”.

Llamar poscolonial a nuestro propio mundo es enmascarar la persistencia de las relaciones coloniales y neocoloniales; es también pasar por alto que, así como siempre hubo un primer mundo en todo tercer mundo, siempre hubo un tercer mundo en todo primer mundo. Pero el reconocimiento de esta falsa distancia es poscolonial e incluso posmoderna, al menos en cuanto el mundo moderno fue a menudo imaginado en términos de oposiciones espaciales no solamente de cultura y naturaleza, ciudad y país, sino también de núcleo metropolitano y periferia imperial, Occidente y el Resto. Hoy en día, al menos en las economías llamadas posfordistas, estos

espacios no orientan mucho y estos polos han implosionado de algún modo, lo cual no es decir que las jerarquías de poder se hayan plegado, sino únicamente que se han transformado. [220-221]

La distancia crítica es la que permite distinguir al menos esas oposiciones, para luego ser criticadas o incluso deconstruidas, pero la posmodernidad tiende justamente a igualarlo todo, como ya se ha visto, lo cual imposibilita adoptar distancia alguna. Es un término que Foster lo recoge de la antropología, de Catherine Clément, y una nota que realiza comentando un texto de Lévi-Strauss [218]. La distancia correcta alude a la distancia que debe adoptar el antropólogo cuando se enfrenta al otro; no debe desidentificarse completamente con el otro (lo que hizo el fascismo), ni sobreidentificarse (lo que habría hecho el surrealismo). Ese concepto de distancia correcta es la que Foster trata de llevar al debate cultural en general, en tanto en cuanto la posmodernidad supone una desorientación espacial general y una dificultad para posicionarse respecto a los temas. La distancia crítica es, pues, un elemento interesante a analizar en la contemporaneidad.

La distancia crítica no puede pasarse por alto y debe ser repensada; no hace mucho bien deplorar o celebrar su paso putativo. A menudo, los que lo deploran proyectan un momento mítico de verdadero criticismo, mientras que los que lo celebran ven la distancia crítica como un dominio instrumental disfrazado. [230]

En gran medida puede decirse que de ese ejercicio de repensar la distancia crítica Foster reelaborará en los siguientes años de publicar este texto el concepto de “margen de maniobra”, que será propuesto al principio del siglo XXI, en 2002, en su libro *Design and Crime*. Todo ello está enmarcada, obviamente, dentro de una reivindicación del juicio (estético, ético...) y de la teoría crítica que tan dañada dejó la posmodernidad más extrema. En gran medida, se trata de cómo preservar la crítica sin ser dogmático ni reaccionario.

Etimológicamente, criticar es juzgar o decidir, y dudo de que algún artista, crítico, teórico o historiador pueda alguna vez eludir los juicios de valor. Sin embargo, podemos hacer juicios de valor que, en términos nietzscheanos, no sean únicamente reactivos sino activos y, en términos no nietzscheanos, no únicamente distintivos sino útiles. Por lo demás, la teoría crítica puede llegar a merecer el mal nombre con el que hoy en día es tildada. [230]

Foster toma el concepto de “margen de maniobra” de una afirmación de Karl Kraus de 1912. Tal afirmación estaba enmarcada en el debate en torno al Art Nouveau de principios de siglo en Viena. Dicha corriente, también llamada *Estilo 1900*, lo caracteriza así el teórico estadounidense.

Parece muy lejos en el tiempo y en el espacio todo este movimiento paneuropeo empeñado en una *Gesamtkunstwerk* u «obra total» de las artes y oficios, en el que todo, desde la arquitectura hasta los ceniceros, estaba sometido a un tipo de decoración florida, en el que el diseñador se esforzaba por dejar la impronta de su subjetividad en toda clase de objetos mediante un idioma vitalista, como si habitar la cosa de este modo artesanal fuera resistirse de alguna manera al avance de la reificación industrial. [Foster, 2004, 13]

Lo que Foster planteará es que en la contemporaneidad nos encontramos en una situación similar respecto al diseño, el cual funciona como punto de encuentro de diferentes artes y técnicas. “La intuición de que vivimos otra era de disciplinas difusas, de objetos como mini-sujetos, de diseño total, de un *Estilo 2000*” [14]. Como ya se ha visto, ello puede leerse como un efecto del proceso posmoderno en que gracias a la tendencia a la atomización (o separación, para decirlo como Debord), se tendía a difuminar e igualar todo. Por ello, Foster rescata a uno de los críticos del Art Nouveau, Adolf Loos, para ensayar su crítica al diseño. Esta necesidad de rescatar a toda una figura moderna de la arquitectura como Loos es muy elocuente y signo de apertura de un nuevo momento a principio del siglo XXI, que tiene que ver, obviamente con esa suerte de tendencia a recuperar la modernidad (renovada, alternativa o lo que fuere). Loos había defendido en su célebre “Ornamento y delito” (1908) la tendencia a eliminar todo ornamento, por considerarlo superfluo y degenerado (de ahí su identificación del ornamento con el delito).

Este *Diktat* antidecorativista es un mantra de la modernidad si es que alguna vez hubo uno, y el carácter puritano de esas palabras es responsable de que los posmodernos hayan a su vez condenado a modernos como Loos. Pero quizá los tiempos han cambiado de nuevo; es posible que nos hallemos en un momento en que las distinciones entre prácticas pueden reivindicarse o volverse a construir sin llevar adosado aquel bagaje ideológico de pureza y propiedad. [14]

Este intento por reivindicar distinciones nos lleva, inevitablemente, tanto a la idea de mantener distinciones jerárquicas de Huyssen como a la idea de distancia crítica del propio Foster. Y ahí es donde incorpora el concepto de Kraus, el cual fue escrito en el mismo contexto que Loos y reflexionando sobre estas mismas cuestiones.

Adolf Loos y yo —él literalmente y yo lingüísticamente— no hemos hecho otra cosa que mostrar que hay una distinción entre una urna y un orinal y que es sobre todo esta distinción la que provee a la cultura de un margen de maniobra [*Spielraum*]. Los otros, los positivos [es decir, aquellos que no hacen esta distinción], se dividen entre los que utilizan la urna como un orinal y los que usan el orinal como una urna. [Kraus 1952-1966, citado por Foster, 2004, 16]

Foster explica cómo esta posición es una posición intermedia entre el Art Nouveau (que convierte en urna el orinal) y el funcionalismo moderno (que convierte en urinal a la urna). Para Kraus, ambas posiciones extremas son erróneas por ser simétricos; confunden el valor de uso y el valor artístico: “no ven que los límites objetivos son necesarios para «el margen de maniobra»” [17]. Kraus hace así una suerte lectura deconstructiva *avant la lettre* de esta posición. “Ni Loos ni Kraus dicen nada sobre una «esencia» natural del arte o una «autonomía» absoluta del arte; de lo que se trata es de «distinciones» y «el margen de maniobra», de diferencias propuestas y espacios provisionales” [17]. Foster trata de recuperar, pues, este concepto que, según él, podría ser útil en tanto en cuanto, como se decía, la situación es en ciertos aspectos similar a aquella. Desde la posmodernidad y las estéticas de la cooptación, la autonomía estética ha sido duramente cuestionada.

Este viejo debate cobra una nueva resonancia hoy en día, cuando lo estético y lo utilitario no sólo se combinan, sino que están subsumidos en lo comercial, y todo —no sólo los proyectos arquitectónicos y las exposiciones artísticas, sino todo, desde los *jeans* hasta los genes parece considerarse *diseño*. [17]

El margen de maniobra funcionaría en la actualidad como muro de contención de la tendencia a neutralizar la fuerza crítica del arte del capitalismo. El margen de maniobra permite hacer distinciones entre diferentes formas artísticas, diferencias sutiles entre obras y autores, que no igualen todo bajo un pluralismo posmoderno. No en vano, cuando Foster propone diferentes narrativas del arte contemporáneo, no hace sino distinguir entre artes cooptadas y artes de resistencia. Foster define el diseño como el arte por excelencia que renuncia a la resistencia y se integra en el mundo administrado. “En el diseño contemporáneo no se da tal resistencia: se complace en las tecnologías posindustriales y está feliz de sacrificar la semiautonomía de la arquitectura y el arte a la manipulación del diseño” [18]. Nótese que no dice autonomía sino semiautonomía; ello quiere decir que, muy en la línea adorniana, Foster no considera que el arte sea plenamente autónomo (sería demasiado esteticista), sino que más bien lucha por un espacio (semi)autónomo, y en gran medida, tanto la resistencia como el margen de maniobra no son sino formas colindantes de esa lucha. Y el diseño sería precisamente una vuelta de tuerca más en la capacidad totalizado del capital. “En el preciso momento en que se pensaba que el lazo consumista no podía estrecharse más en su lógica narcisista, lo hizo: el diseño es cómplice de un circuito casi perfecto de producción y consumo, sin mucho «margen de maniobra» para nada más” [18]. El diseño sería el perfecto ejemplo de aquello que Bürger y también el mismo Foster indicaron unos años antes, a saber, de la forma en que el ideal moderno-vanguardista de juntar el arte y la vida se ha llevado a cabo como regresión.

El viejo proyecto de reconectar Arte y Vida, de diversos modos sancionado por el Art Nouveau, la Bauhaus y muchos otros movimientos, acabó sucumbiéndose, pero siguiendo los espectaculares dictados de la industria cultural, no las ambiciones libertadoras de la vanguardia. Y el diseño es la forma primaria de esta perversa reconciliación en nuestros tiempos. [19]

En esta cita se encuentran condensados varios de los autores más importantes que nos han acompañado en este recorrido: Bürger (vanguardia, arte-vida), Adorno (industria cultural), Debord (espectacular) además del propio Foster y su reflexión añadida en torno al diseño. De seguida aparece también Baudrillard: “La inflación del diseño llega al punto de que el envoltorio reemplaza al producto” [20]. Sin duda, esta cita puede entenderse como una actualización del concepto de simulacro; el diseño como simulacro.

Foster añade un argumento más a la defensa del margen de maniobra y la (semi)autonomía del arte, que hasta entonces no había utilizado. Es una suerte de argumento pragmático-estratégico, que incide en la necesidad de defender unos postulados en una situación histórica concreta. En realidad, va acorde con su reivindicación de historicidad y el concepto de *parallax*.

El diseño contemporáneo forma parte de una revancha mayor del capitalismo sobre la posmodernidad, una recuperación de sus cruces de artes y disciplinas, una rutinización de sus transgresiones. La autonomía, incluso la semiautonomía, puede ser una ilusión o, mejor, una ficción; pero periódicamente es útil, incluso necesaria, como lo fue para Loos, Kraus y compañía hace cien años. Periódicamente también, esta ficción puede hacerse represiva, incluso mortal, como lo fue hace treinta años, cuando la posmodernidad empezó a desarrollarse como una salida a una modernidad petrificada. Pero nuestra situación ya no es ésta. Quizá es hora de recuperar un sentido de la ubicación política de la autonomía y de su trasgresión, un sentido de la dialéctica histórica de la disciplina y de su contestación, intentar de nuevo «proveer cultura con margen de maniobra» [25]

Cuando aquí Foster habla de posmodernidad habla de la posmodernidad crítica, es decir, de aquella que trató de desenredar lo petrificado del modernismo tardío. Sin embargo, hay que señalar que aquí Foster hace una pequeña trampa. Como ya hemos visto, él mismo era crítico con la posmodernidad casi desde sus inicios, con lo que este argumento estratégico hay que considerarlo de forma relativa. De igual forma que una situación como la de la posguerra con una modernidad un tanto dogmática (pensemos especialmente en los Estados Unidos y el formalismo y el expresionismo abstracto), es harto diferente a la actual, es igualmente cierto que la historicidad no puede explicarlo todo. Como decimos, el mismo Foster es buen ejemplo de ello. Lo que sí es interesante observar el cariz ético-político que toma

esta argumentación; es decir, la defensa de la (semi)autonomía estética y del margen de maniobra no es sólo un argumento teórico, también es un gesto ético y político que trata de contener la avalancha capitalista del diseño.

Como decíamos, Vilar también se ocupa de estas cuestiones decretando explícitamente el fin de la posmodernidad. “En el otoño de 2008 y el invierno de 2009 se produjo el final de lo que en la esfera de la cultura y no sólo en ella venía anunciándose repetidamente desde hacía mucho tiempo, a saber: el final de la posmodernidad” [Vilar, 2010, 211]. Pero como ya comentamos, una de las características fundamentales de su teoría es que quiere preservar intacto el pluralismo posmoderno. No en vano, es una cuestión que aparece en su texto en repetidas ocasiones. Uno de los dos reproches fundamentales que realiza a Adorno es justamente su falta de pluralismo.

Las posiciones de Adorno en torno al problema de la neutralización adolecen de los problemas característicos de la estética negativa adorniana. De dichos y diversos problemas sólo me referiré aquí a dos: en primer lugar, la posición central y dominante del concepto de autonomía de la obra de arte y, en segundo lugar, el moralismo estético, por llamarle de algún modo, encierra una posición autoritaria en relación con la autenticidad y el pluralismo. [174]

No nos interesa ahora tanto el primer reproche⁶⁴. En cuanto a la cuestión del pluralismo y Adorno, se podrían hacer algunas matizaciones pero es bien sabido que es una de las críticas más recurrentes a la estética adorniana. Esta crítica la desarrolla del siguiente modo:

De otro lado, la estética negativa adorniana está demasiado aferrada a una concepción de la dialéctica del arte apegada a la tradición de Hegel y de Marx según la cual la negatividad es el momento verdadero de todo proceso de progreso frente al cual la positividad es lo falso. Al igual que en el marxismo todo arte o bien estaba del lado del proletariado y el socialismo o bien del lado de la burguesía y el capitalismo, Adorno piensa también que frente a la sociedad administrada sólo es legítima la obra autónoma negativa y toda otra opción está con el enemigo. [175]

Y de seguida Vilar menciona la crítica que realizó el filósofo alemán al jazz, cuestión que siempre se apunta como ejemplo de su autoritarismo estético. Más allá de

⁶⁴ Con todo, seguramente es el reproche menos justificado de los dos. Como se ha tratado de mostrar en el bloque uno, Adorno está lejos de defender un sentido absoluto de la autonomía estética; su concepción es más bien dialéctica y en continua lucha con la neutralización, consciente de que la exacerbación de la autonomía lleva al esteticismo y al arte por el arte.

algunas simplificaciones de Vilar⁶⁵, lo que ya subyace en este punto es que, para el filósofo alemán, todo criterio estético, o aún más, todo discernimiento estético entre lo bueno y lo malo es sospechoso de ser autoritario. Este punto se confirma en una crítica que vierte sobre Foster que va en la misma dirección. Después de haber destacado la distinción que hizo éste en *Recordings* entre un arte transgresor y un arte resistente apuntando la pertinencia de ésta última en el contexto de finales del siglo XX (Vilar, 2010, 178-180), carga contra otra parte del libro; efectivamente, se trata del capítulo “Contra el pluralismo”.

Foster está bastante más próximo a Adorno de lo que a primera vista pudiera parecer. Basta con leer su artículo de la época «Contra el pluralismo» para comprender que adolece del mismo mal hegelomarxista que la adorniana. En aquellos años Foster tampoco había pensado a fondo la relación entre arte y esfera pública y seguía aferrándose a una filosofía (trágica) de la historia. Y con él todo el grupo October. [181]

Que Foster está bastante cerca de Adorno en algunos aspectos ha quedado claro después del recorrido hecho hasta ahora. Contextualizando el artículo de Foster, tanto en lo que respecta la época en la que está escrita —y su cariz estratégico-político (de lucha contra extremos relativistas-pluralistas)— como englobándolo en toda su obra, difícilmente puede tacharse a Foster de una suerte de moderno trasnochado, más aún teniendo en cuenta el aparato crítico que emplea (en gran medida postestructuralista) y la sensibilidad que tiene por analizar y reivindicar el arte de su tiempo (no todo el arte, evidentemente, de ahí su crítica al pluralismo). En ese mismo artículo se cuida mucho de no caer en un modernismo conservador. “A polemic against pluralism is not a plea for old truths. Rather, it is a plea to invent new truths or, more precisely, to reinvent old truths radically. If this is not done, these old truths simply return, debased or disguised” [Foster, 1985, 31]. Pero más sorprendente es aún lo referente a que Foster siga aferrándose a una filosofía trágica de la historia. Y es que justamente es ésa una de las críticas que Foster realiza a Bürger y contra el que lucha a lo largo de toda su obra. Una de las empresas fundamentales de Foster consiste en ofrecer alternativas a la visión trágica del último Adorno y Debord y de Bürger entre otros; en ese sentido, Foster es un ferviente defensor del arte de su tiempo. Ya se ha visto también la diferencia que establece entre el historicismo y el sentido histórico o historicidad, diferencia que es fundamental para no “condenar”, como hace Vilar, el intento de conectar la filosofía del arte con la filosofía de la historia. A la defensa y valorización del arte moder-

65 Ante todo, chocan las críticas al marxismo tout court por ser tan generales y reduccionistas. Por otro lado, tampoco es cierto que toda positividad en la obra sea falsa para Adorno; la obra de arte tiene, según él, un momento afirmativo.

no y contemporáneo van dirigidas todas las narrativas alternativas de Foster precisamente. Y la narrativa más fuerte propuesta, ciertamente, es el *Art since 1900* elaborado junto con los otros teóricos de *October*. La pregunta es si proponer cualquier historia del arte supone caer en una suerte de autoritarismo. La dificultad, por otro, es defender eso y defender a la vez una segunda modernidad como lo hace Vilar. Y su estrategia consiste en reivindicar una vuelta a la modernidad en un sentido más político y social —à la Habermas—, dejando a un lado el arte en una suerte de pluralismo-democrático. Cada vez que tiene que justificar esta vuelta a la modernidad pasa al plano filosófico y social, mientras que la cara más posmoderna del arte, el pluralismo, es irrenunciable.

El arte contemporáneo, tras décadas de acabamiento de las vanguardias y de la búsqueda moderna de la pureza, se nos presenta como un mundo en ebullición, rico y desordenado, que se expande en todas direcciones, donde todo vale y todo está permitido. De hecho sigue siendo el modelo de una cultura posmoderna. No hay un metarrelato que dé cuenta del progreso de las artes desde los bisontes de Altamira hasta las instalaciones de Eulalia Valldosera. [225]

En efecto, cualquiera diría que este párrafo está inmerso en un libro en que se defiende el fin de la posmodernidad. El aspecto moderno del arte lo ve Vilar en la posibilidad de que existan discursos y polémicas críticas sobre arte, aunque cuando se pasa a discutir en concreto sobre estas polémicas apenas deje “margen de manobra” para ninguna diferenciación o menos aún una jerarquización (como sí llega a reivindicar todo un crítico de la gran división como Huyssen). Es cierto que Vilar trata de pulir su defensa del pluralismo por medio de un “relativismo ponderado” (234), pero su práctica discursiva insiste continuamente en el aspecto irrenunciable del pluralismo, relacionándolo con una suerte de liberalismo democrático.

Como decíamos, Foster, a diferencia de Huyssen y Bourriaud, apenas habla de una modernidad después de la posmodernidad, de una vuelta a la modernidad o, menos aún, de la altermodernidad o nada semejante. Con todo, como bien dice Vilar, Foster, y el grupo *October* en general, pueden leerse como renovadores de la modernidad asumiendo algunas de las críticas de la posmodernidad. En el último capítulo de *Diseño y delito*, Foster aborda de forma más directa que nunca la cuestión de la actualidad o no de la (pos)modernidad. No es casual que comience por uno de los problemas centrales de esta cuestión, que tiene que ver con el fin del arte, tema ya analizado en el punto 2.4.

En el sentido trivial, por supuesto, este final [del arte] nunca llegó, pero es que el «el fin del arte» nunca significó una detención literal de las pintu-

ras, las esculturas, las películas, las novelas y todo lo demás; de lo que se trataba era de la innovación formal y de la significación histórica de estos medios. Para muchos creyentes el arte sirve desde hace mucho tiempo como el indicio esencial de la cultura, de su edad o (en su formulación hegeliana más fuerte) de la realización del Espíritu de la Historia. Sin embargo, hace ya algún tiempo que el arte ha dejado de poseer este peso simbólico: hoy en día parece despojado no sólo de su papel de guía para la historia, sino también de gran parte de lo que respecta a la historicidad: es decir, de toda elaboración necesaria para la resolución de sus propios problemas históricamente dados. Uno podría ir más lejos: el arte contemporáneo ya no parece «contemporáneo», en el sentido de que ya no tiene un acceso privilegiado al presente, ni siquiera «sintomático» al menos no más que muchos otros fenómenos culturales. [124]

Aquí resume Foster la posición casi exacta de Danto (el cual citará unas líneas más adelante) y su concepción de la historia y resolución del Espíritu Absoluto. Foster critica esta posición arrastrando algunas de las ideas que fue elaborando durante años.

Este «fin del arte» se presenta benignamente liberal —el arte es pluralista, su práctica pragmática y su campo multicultural—, pero esta posición es también no tan benignamente neoliberal, en el sentido de que el relativismo es lo que las normas del mercado requieren. [125]

Junto a esta tendencia, Foster apunta otras dos que llevarían, de forma diferente, al fin del arte. La primera sería un cierto tipo de “postestructuralismo de tono triunfal” en donde las representaciones invadirían todo objeto artístico, diluyendo finalmente el propio arte. En la segunda, que sería más pesimista y de corte marxista, el arte sería absorbido por la imagen. Aunque no lo cite, Foster aquí está pensando, evidentemente, en Debord y sus continuadores. Foster admite como válidos y pertinentes ciertos aspectos de estas críticas, y admite que el arte avanzado está cuestionado, más cuestionado que nunca (ya que, en cierto modo, en la modernidad, siempre lo ha estado). Sin embargo, lo que Foster trata de plantear es un cambio de perspectiva, la idea de que el error del planteamiento que lleva estas conclusiones esté en el origen mismo del planteamiento. “¿qué viene después de estos finales, o quizá (si es que no ocurrieran) en lugar de ellos? Lo mismo que los *mekons* cantaban el fin del socialismo en 1989, ¿pueden estos funerales ser por el cadáver equivocado?” [125-126]. Aquí se nos plantea una vez más la cuestión de la narrativa, es decir, la forma en que podemos aprehender desde el punto de vista histórico y teórico el arte contemporáneo; las preguntas de qué vendría después del fin o en lugar de éste no hacen sino apuntar hacia ello. Y lo que Foster realizará será, una vez más, una propuesta por una narrativa propia.

Tratando el problema de la dialéctica de la modernidad, apuntará algo que Huysen ya había señalado en los años 80, a saber, que cierta posmodernidad o crítica

de la modernidad apareció como continuidad de ella en tanto en cuanto cabía la posibilidad para un arte resistente. Ésa era la posmodernidad crítica de Huyssen.

Estas prácticas [arte minimalista, conceptual, procesual, del cuerpo] criticaban esta modernidad, pero al hacerlo también la continuaban, al menos como referencia. En su misma decadencia la modernidad irradiaba por tanto otra vida, a la que llegamos a llamar posmodernidad (aquí el término sólo incumbe al arte crítico de esta clase). [126]

La necesidad de una narración se vuelve explícita en el texto de Foster un poco más adelante.

Nuestro paradigma de la falta de paradigma puede conducir también a una roma indiferencia, a una inconmensurabilidad estancadota, a un nuevo alejandrismo, y esta carencia posthistórica del arte contemporáneo no constituye ninguna mejora con respecto al antiguo determinismo histórico del arte moderno. Todos nosotros (artistas, conservadores, historiadores, espectadores) tenemos necesidad de alguna narración en la que inscribir nuestras prácticas actuales: historias contextualizadas, no *grands récits*. Sin esta guía podemos quedar empantanados en la doble estela de la posmodernidad y de la neovanguardia. Mejor que negar estas secuelas, pues, ¿por qué no admitirlas y preguntar «ahora qué, qué más»? [128-129]

Al “ahora qué más” Foster le llama, por medio de una cita de Marx, la posibilidad de “seguir viviendo”. “Tal vez, este seguir viviendo no es tanto una repetición como un hacer ex novo o simplemente un hacer que se haga con lo que viene después, un empezar de nuevo y/o en otra parte” [129]. El crítico estadounidense ensaya cuatro formas generales de seguir viviendo en el arte contemporáneo que llama: traumática, espectral, asíncrona e incongruente.

Estas prácticas apuntan a una semiautonomía del género o del medio, pero de una forma reflexiva que se abre a temas sociales (...) Mediante una transformación formal que es también un compromiso social, tal obra contribuye a restaurar una dimensión mnemotécnica en el arte contemporáneo y a resistirse a la totalidad presentista del diseño en la cultura de hoy en día. [130]

La experiencia traumática señalada por Foster tiene que ver con el trauma de la guerra y el Holocausto, y por ende, con la cuestión de la memoria. Foster, además de mencionar artistas visuales, también menciona literatos⁶⁶ y cineastas⁶⁷, lo cual es interesante desde nuestro punto de visto debido a dos motivos básicamente. Porque nuestra perspectiva es la de una concepción del arte y la estética que

66 Paul Auster, Russell Banks, Dennis Cooper, Don DeLillo, Steve Erickson, Denis Johnson, Ian McEwan, Toni Morrison, Tim O'Brien, W.G. Sebald.

67 Aton Egoyan.

engloba todas las diferentes disciplinas, no sólo lo que tradicionalmente se denominaban artes plásticas. Por otro lado, porque esta línea se puede conectar y desarrollar con una línea apuntada y elaborada por Huyssen, con mucha más profundidad que Foster, que tiene que ver especialmente con Sebald y la cuestión de la memoria.

El segundo modo, lo espectral, está relacionado con una suerte de forma moderna de intertextualidad, que se opone (aunque no lo señale explícitamente así Foster) al pastiche posmoderno pero también al modelo de “aungustia por la influencia” de Bloom (aquí la cita sí es literal). Esta relación de obras artísticas con otras pretéritas, ese “ensobrecimiento” es espectral porque nada tiene de explícito o evidente, es más bien silencioso y sutil. El ejemplo que pone en lo literario es *The Hours* de Michael Cunningham, que sería una novela perfilada por *Mrs. Dalloway*, aunque, como se decía, de forma silenciosa. Otro ejemplo de este tipo que pone es el cine de Jim Jarmush, sus *Dead Man* y *Ghost Dog*, “las dos existentes a la sombra de viejos géneros” [134]. En cuanto a las artes visuales, es Rachel Whitehead su ejemplo paradigmático.

La tercera estrategia es el montaje de formas asíncronas, “prácticas prominentes que obedecen a géneros pasados de moda” [137]. Esta forma también se distinguiría del pastiche posmoderno así como las tendencias *revival* y *neo* que se encuentran en él.

Aquí la estrategia consiste en hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y mantener juntos los diferentes indicadores temporales en una única estructura visual. Una vez más, en los mejores ejemplos, funciona una doble reflexividad: un medio es (re)constituido de una manera recursiva que sin embargo está abierta al contenido social; de una manera, es más, que nos recuerda que la «forma» muchas veces no es nada más que «contenido» que se ha sedimentado históricamente. [137]

Esta capacidad de *(re)constituir* un *nuevo* medio de algo pretérito marca,, por un lado, su cariz moderno, aunque estas formulaciones de Foster son lo suficientemente prudentes como para no caer tampoco en grandes rupturas modernistas y vanguardistas. Aquí los mencionados son básicamente artistas visuales: William Kentridge, Kara Walker, Stan Douglas. Pero este procedimiento incide en uno de los elementos fundamentales de la modernidad estética, en la resistencia al mundo capitalista-administrado.

El despliegue de lo asíncrono presiona sobre los supuestos totalitaristas de la cultura capitalista y cuestiona su pretensión de ser intemporal; también desafía a esta cultura con sus propios signos augurales, y le pide que recuerde sus propios sueños perdidos de libertad, igualdad y fraternidad.

Es esta dimensión mnemotécnica de lo pasado de moda la que aún podría ser socavada hoy en día. [139]

Si lo asíncrono tiene que ver con relacionar momentos de diferentes épocas, lo incongruente hace lo propio respecto a espacio.

A menudo preformativo y provisional, este trabajo proyecta una criticalidad de índole lírica: complica cosas encontradas con inventadas, reenmarca espacios dados y con frecuencia al hacerlo deja atrás enigmáticos recuerdos específicos de un sitio. [141]

Los artistas asociados a esta estrategia son David Hammons, Jimmie Durham, Félix González-Torres, Rikrit Tiravanija, Gabriel Orozco.

Evidentemente, estas cuatro estrategias apuntadas por Foster no son sino intentos preliminares por ofrecer una suerte de narrativa del arte más contemporáneo y no caer en el pluralismo posmoderno. Con todo, es obvio que dichos análisis son demasiado generales, breves y poco exactos para tomarlos demasiado en consideración. Además, en sus siguientes textos no parece que Foster haya profundizado en esa dirección. Sin embargo, lo que al tema de este estudio más le interesa no son tanto los análisis concretos de estos artistas contemporáneos ni la discusión entorno a las diferentes narrativas. Lo que es más pertinente respecto a nuestro problema es el motivo de la defensa de estas narrativas y la reivindicación de un arte resistente que va asociado a ellas. Este mantenimiento de la tensión es lo que es relevante para calibrar la actualidad de la modernidad estética, más allá de que las narrativas y clasificaciones que se hagan sobre el arte contemporáneo sean más o menos acertadas.

Llegados al fin del recorrido, convendría recoger los hilos y ordenar los puntos más fundamentales de la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética. Han salido numerosas cuestiones a lo largo de estas páginas, pero nosotros los resumiremos en cuatro grandes puntos. Cuatro aspectos en donde se articulan las cuestiones fundamentales de la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética y la posibilidad de un arte resistente. Éstas son la crítica, que tiene una vertiente ética, la expansión, que es el aspecto espacial de la cuestión, las narrativas, que suponen el aspecto temporal, y la resistencia.

1. Crítica

Como conclusión, sería adecuado comenzar con uno de los textos del principio de este trabajo, con el texto sobre la ilustración de Foucault. Como se vio allí, uno de los elementos centrales de la Ilustración —si no el central— para Foucault es el concepto de crítica. El filósofo francés lo escribe en mayúsculas y lo emplea como una suerte de metarazón en la medida en que su función principal es la de pensar sobre la razón, es decir, pensar su condición de posibilidad, su uso legítimo y su espacio. Y es que Foucault conecta directamente la Crítica con la autonomía en la medida en que el uso ilegítimo de ella lleva al dogmatismo y la heteronomía. Como se vio, Foucault, siguiendo a Kant, llama a la *Aufklärung* la edad de la Crítica.

Pero la preguntaría sería, ¿qué tiene que ver la crítica con la autonomía (y viceversa)? Foucault dice que Kant lidia con la actualidad y busca una diferencia. Esa diferencia es la que le permite separar la actualidad de lo antiguo, gesto eminentemente moderno. Dicha separación, por otro lado, está en el mismo ser del concepto de crítica. Recordemos que la palabra proviene del *krinein* griego que significa, justamente, separar, decidir. La Crítica en la concepción foucaultiana se distingue de la razón, y de ahí su autonomía. Dicha autonomía le es fundamental debido a que debe separarse de la razón —como metarazón— para poder delimitar y gobernar esta razón. Si Crítica y razón estuvieran en una relación de contigüidad, la autonomía de la primera sería imposible, y su función, por tanto, irrealizable. De modo que para Foucault, la Crítica precede de alguna forma a la razón; sin aquella, ésta es inconcebi-

ble. Además, Foucault habla de que la Crítica es fundamentalmente liminal, reflexiona justamente sobre las fronteras, los límites (de la razón). Efectivamente, la posmodernidad ha sido interpretada a menudo como una suerte de suspensión de la razón, como un irracionalismo (Habermas, 1987 y 2008), pero siguiendo al razonamiento de Foucault, parece que el punto central del problema está más en la Crítica; es la suspensión de la crítica lo que acarrea todo lo demás. La modernidad supone el *ethos* que preserva esa Crítica, la modernidad no es sino la actitud crítica. Entra en esa labor su vertiente genealógica-arqueológica (Foucault, 14), la cual enlaza con el problema de la narratividad, que es un punto central también en nuestra caracterización de la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad.

No es casual que aquellos teóricos que han tratado de mantener un arte resistente hayan incidido más en la recuperación del concepto de crítica que el concepto de razón. Recordemos, por medio de Wellmer, la concepción de Adorno⁶⁸ de la auto-superación de la razón. Pero más elocuente que ello es el pensamiento adorniano como pensamiento liminal. Cuestión que ha sido desarrollada por Zamora especialmente y presenta a la filosofía del arte adorniana como una filosofía que sólo puede ser concebida en el límite debido a que para el filósofo alemán el arte sólo es posible en el límite del arte, en la frontera entre el arte y el no-arte. Por ello Zamora habla del “estrecho sendero” en el que discurre el arte para Adorno, con Beckett probablemente como mejor ejemplo de la estrechez de ese sendero, en tanto en cuanto lleva los límites de la literatura y el arte hacia los extremos más remotos. Adorno caracteriza también la modernidad como un período eminentemente en crisis, período inestable y convulso por excelencia, y es en ese contexto por lo que el arte moderno es también tan móvil. Si la palabra crítica proviene del *krinein* griego, el *krisis* griego —origen de “crisis”— proviene a su vez del *krinein*. No en vano, crisis supone la situación que se da después de una separación, de una ruptura. En ese sentido, es significativo que en la modernidad, ambos términos, crisis y crítica estén tan presentes. Esto nos lleva a colegir que la modernidad difícilmente puede acabarse con una crisis en tanto en cuanto la crisis —y la crítica— es consustancial a ella. Por eso, cuando una forma de posmodernidad se da como crisis de la modernidad y en un sentido crítico —como es el caso de la posmodernidad de Lyotard por ejemplo—, podemos pensar que seguimos en un paradigma netamente moderno.

Huyssen hablaba precisamente del posmodernismo crítico, en oposición al afirmativo, para denominar a esa forma de posmodernidad que criticaba al alto moder-

68 No olvidemos, por otro lado, que la corriente de pensamiento en que se inscribe Adorno se denomina a menudo Teoría Crítica, precisamente.

nismo pero en sentido moderno, tratando de recuperar precisamente su fuerza opositiva (ya que el alto modernismo se había sumergido en el academicismo y la institucionalización). A Huyssen le interesa precisamente esa forma de posmodernidad que, en el fondo, funciona como arqueología de la modernidad y el modernismo, y no como un nuevo movimiento separado de la modernidad. Esa forma de la posmodernidad es la que permite realizar la crítica de los puntos más rígidos del (alto) modernismo así como de las limitaciones de la vanguardia (este punto será de gran interés para Foster también). La forma rígida del arte avanzado y el arte popular es la que criticará primero Huyssen en los años 80. A inicios del siglo XXI el crítico alemán se centrará más en desenredar el colonialismo occidental del modernismo tradicional, tratando de analizar las formas modernas dadas en lugares más periféricos. De ahí la expansión de la modernidad; no sólo porque existan formas modernas en espacios periféricos (colonias etc.) que han sido en gran medida ninguneadas por el canon moderno occidental, sino porque en dichos lugares, la modernidad se da a menudo de una forma distinta al occidental. Las relaciones entre estas modernidades y el arte popular de esos lugares, las tradiciones, la política etc. son peculiares para el ojo occidental y permiten ampliar y enriquecer las narrativas modernas. De esas reflexiones surgen los conceptos de “modernidad en general” (Appadurai) y “modernidades alternativas” que reivindica Huyssen. Dichas modernidades recogerían de alguna forma el guante del análisis de la modernidad de la posmodernidad crítica, la crítica de las formas rígidas del alto modernismo, para ofrecer nuevos modelos para pensar la modernidad en la actualidad; nuevos modelos críticos, en definitiva.

La crítica, ya desde su propio origen, marca un distanciamiento, una separación⁶⁹ respecto al objeto analizado. Este gesto se caracteriza bien con el concepto de “distancia crítica” de Foster. Este concepto, del que intuitivamente ya podemos recoger su sentido, es interesante también por el contexto en el que lo adopta Foster. Lo recibe de Catherine Clément y de un texto suyo inscrito en el debate de la antropología y el poscolonialismo. Y efectivamente, aparece como clave la distancia, en este caso la distancia que debe tener el antropólogo respecto a la cultura analizada. Debe mantenerse en la distancia justa, nos dice Foster, no debe caer en la plena identificación del otro —como lo hizo el surrealismo— ni en la desidentificación que lo deshumaniza —como el fascismo—. Esa distancia justa entre los dos polos es el que quiere recuperar Foster para el análisis crítico del arte, y de la sociedad en general. Esa distancia se relaciona, por otro lado, con el concepto de autonomía estética, tal y como ha sido analizado por Adorno. Precisamente, la autonomía no debe entenderse en Adorno como una suerte de esfera plenamente

69 No hay que entender “separación” aquí en el sentido que le da Debord.

separada y aislada (como lo determina Vilar), sino como un espacio en continua relación dialéctica con el mundo administrado —de ahí su capacidad de resistencia—. Es esa interacción recíproca entre la autonomía estética y el mundo administrado el que hace posible un espacio crítico, y por consiguiente, el propio arte moderno. Como en el caso del uso de Clément, esta distancia de la autonomía no debe caer ni en el retiro del arte por el arte ni en la heteronomía y la cooptación del mundo administrado. No en vano, Foster habla en ese sentido de la semiautonomía del arte, para diferenciarlo, con ese “semi”, de la idea esteticista del arte por el arte.

Esta distancia crítica se mutará, unos años después, en el “margen de maniobra” que Foster recoge de Karl Kraus. No es casual que Foster introduzca el término dentro de una reflexión sobre el concepto de crítica en donde reivindicaba la pertinencia de los juicios de valor en tanto que diferencia y decisión (crítica). Kraus se refería a la diferencia existente entre el Art Nouveau y el funcionalismo, y reivindicaba —junto con Adolf Loos— justamente el espacio existente entre los dos. Kraus aparece crítico tanto del funcionalismo —que confunde una urna con un urinario— como del Art Nouveau —que confunde un urinario con una urna—, y reclama una posición liminar que parecía casi imposible en aquel contexto. Nótese que es una caracterización muy similar al concepto de distancia crítica, en el cual también se requería un espacio intermedio entre dos polos opuestos. Esta posición de tensión entre dos polos y resistencia respecto a ellos, es un gesto altamente dialéctico, por otro lado. Por ello Foster subraya que ni Loos ni Kraus hablan de una autonomía absoluta del arte —ni Adorno, añadiríamos nosotros—, sino de la posibilidad de hacer distinciones, en definitiva, de un “margen de maniobra”. Por eso, este concepto puede entenderse bajo la gran tradición crítica, como un concepto emparentado íntimamente con el concepto de crítica.

Ligado a ello esta otra cuestión que subrayan, dentro del debate posmoderno, Lyotard, Huyssen y Foster; a saber, la pertinencia del juicio estético. Los tres reclaman así, frente a las posturas posmodernas-pluralistas más extremas, la actualidad del juicio estético. Esta reivindicación, además, no es sólo teórica sino también ética. Huyssen habla de la necesidad de reintroducir el juicio estético en el debate artístico y estético contemporáneo. Foster habla también de esta reivindicación, especialmente teniendo en cuenta el contexto, que es altamente hostil a este concepto. De ahí su potencial ético y político. No nos olvidemos de que para el propio Foucault la modernidad era ante todo una actitud, un *ethos*, de modo que esta insistencia en el juicio estético debe entenderse también en un sentido ético. Y, efectivamente, el énfasis en este concepto es plenamente adorniano, el cual situaba el juicio estético en el centro de su teoría y práctica estética.

Por último, dentro del problema general de la crítica está la cuestión de las jerarquías. De hecho, el margen de maniobra no reclamaba sino la capacidad de realizar distinciones, capacidad que funciona como contención de la cooptación que lo iguala todo. Es el totalitarismo del mundo administrado el que trata de minar la crítica mediante la anulación de las distinciones. Sin embargo, la cuestión de las distinciones, a la par que la recuperación del juicio estético, acarrea el problema de la jerarquía. Y es que dichas distinciones conllevan casi siempre una suerte de jerarquización, jerarquización que se ve con malos ojos desde las posiciones pluralistas, tolerantes y multiculturales posmodernos. No en vano, esta tendencia a la jerarquización de Adorno fue la que lo ha tachado como el filósofo del arte dogmático y elitista *par excellence*. Con todo, habría que pensar que hay diferentes formas de jerarquizar así como distintas materias sobre el que ejercitar dicha jerarquización. Huyssen fue probablemente el crítico más certero de una de las jerarquizaciones de más calado de la modernidad; a saber, la diferencia entre el arte avanzado y el arte popular, lo que él llama la Gran División. Efectivamente, con el desarrollo de la industria cultural a partir de la segunda mitad del siglo XX, parece inadecuado trazar líneas muy claras entre un arte avanzado y un arte popular, no al menos a priori. Incluso conceptos como el *midcult* (Macdonald, 2011) parecen quedar cortos para explicar el proceso de hibridación que se ha dado a lo largo de las últimas décadas. Los supuestas obras o manifestaciones de alta cultura de hoy en día están perfectamente inmersos en la industria cultural —pensemos en la industria editorial, por ejemplo—, y la cultura popular se da a menudo en formas de arte avanzado, de forma distinguida —pensemos en algunas series televisivas “de culto” de los últimos años—. Parece cada vez más complicado realizar distinciones genéricas a priori, distinciones entre géneros que serían avanzados, y géneros populares. Como bien explica Debord, el capitalismo tardío tiende a la atomización, lo cual hace que los análisis generales, en este caso referidos a clases o géneros de arte, se vuelvan sospechosos. Los análisis tienden cada vez más, así, a realizarse sobre obras y manifestaciones concretas. Pero una cosa es un tipo de jerarquización en función de la forma de producción y género de una obra dada, y otra una jerarquización en función del valor estético. Esta jerarquización, o mejor, distinción, sí es reivindicada por Huyssen. El propio Adorno, hablando del kitsch, apuntaba que es posible que una obra de alta cultura sea kitsch, y que son precisamente esas obras las que más promueven el kitsch, cosa que nos hace relativizar la idea predominante de un Adorno férreo en cuanto a la distinción de la alta y baja cultura. La distinción estética, es decir, la distinción entre un objeto artístico de valor y otro de ningún o escaso valor es pertinente, pues, para el teórico alemán. Algo parecido sucede respecto a Foster. Por tanto, puede decirse que la relativización de la “gran división” no significa que cualquier tipo de distinción

no sea asumible hoy. No es sólo que, en realidad, las distinciones estéticas están a la orden del día, explícita o implícitamente, en el debate estético contemporáneo, sino que reivindicar la posibilidad de estas distinciones, este margen de maniobra, se ha vuelto un deber ético para aquellos que siguen defendiendo un arte resistente, un arte que vaya más allá de ser un “consuelo dominical”. Lo que parece claro después del recorrido realizado es que la reivindicación del juicio estético no supone necesariamente una posición elitista en lo que respecta a la distinción de la alta cultura y cultura popular. Bien puede ponerse en cuestión la pertinencia de esa distinción férrea y seguir defendiendo las distinciones en los juicios estéticos. Dentro de estas distinciones entraría la distinción que realizan los teóricos de Frankfurt y Debord entre lo nuevo y la moda, o entre lo nuevo y lo seudonuevo. La posmodernidad tiende a argumentar que lo nuevo ha sido cooptado por la moda y que, por consiguiente, ya nada puede presentarse como radicalmente nuevo, es decir, nada puede separarse de lo dado. Aquí se ve cómo la posibilidad de lo nuevo en sentido fuerte depende del concepto de crítica; no puede existir lo nuevo si no es como socavamiento del mundo administrado o del status quo. De modo que la anulación de la crítica conllevaría también la cancelación de lo nuevo. Pero la posmodernidad postula que ya nada es nuevo. El cinismo posmoderno observa todo como una suerte de *déjà vu*; lo aparentemente nuevo no es sino una estrategia capitalista para vender más (moda), para reforzar el mundo administrado. Para hacer frente a esta crítica existen dos caminos básicamente, que son los mismos que reivindican el juicio estético. Por un lado, la constatación de que en el debate estético contemporáneo sigue siendo útil el concepto de lo nuevo para explicar ciertos fenómenos, aunque no tenga la fuerza trasgresora de la vanguardia. No se trataría, pues, de un nuevo trasgresor pero tampoco un mero *revival* o *neo*. Huyssen habla también de la ampliación del concepto de lo nuevo hacia otros conceptos como intertextualidad etcétera. Puede plantearse una reformulación del concepto, pero su pertinencia sigue siendo plenamente vigente. El otro argumento tiene que ver con el aspecto ético de la modernidad. Renunciar a la categoría de lo nuevo supone renunciar, finalmente, a la crítica, y ello abre el camino para la absoluta cooptación. Es decir, reivindicar la categoría de lo nuevo —con todas las críticas y reformulaciones posibles— supone también contener la idea posmoderna de que el arte ya no puede ser resistente, y más aún, que ninguna acción política puede ser ya resistente. Es, al fin y al cabo, resistirse al totalitarismo posmoderno, bien sea nihilista-pesimista (como Debord), bien sea triunfal (Danto).

2. Expansión

Lo que el debate en torno a la (pos)modernidad pone en cuestión también es el aspecto colonial, culturalmente hablando, de la modernidad tradicional. Huyssen elabora bien esa crítica cuando aporta ejemplos del modernismo y las vanguardias de principios del siglo XX, los cuales son occidentales —y más aún, europeos—. Sin embargo, lo que está en cuestión es si la posmodernidad es un modelo alternativo a este problema. Como Huyssen apunta, la posmodernidad es en gran medida un intento de los Estados Unidos de lograr la centralidad artística y cultural, más que una crítica en profundidad del aspecto colonial de la modernidad. Así que se puede presentar como una lucha por la hegemonía dada dentro, en el seno de Occidente⁷⁰. Así, es más que dudoso que la posmodernidad haya sido un avance respecto a la modernidad en lo que se refiere a la incorporación al arte y la estética de formas artísticas e ideas de pueblos y culturas no occidentales. No en vano, ligando el problema con la cuestión de la crítica, lo que resulta realmente complicado es concebir una crítica del colonialismo anulando a su vez la idea de crítica. La crítica es la que permite justamente rastrear y dilucidar dichos problemas de la modernidad tradicional, y sin ella uno puede caer o en una suerte de multiculturalismo buenista que deja, por consiguiente, a un lado la crítica en profundidad de la cuestión para, finalmente, justificar y reforzar la posición central que se tiene previamente, o en una vuelta conservadora a las identidades fuertes, que es lo que Bourriaud critica a la posmodernidad multicultural. De hecho, el concepto “margen de maniobra”, que proviene de un contexto antropológico, puede ser una herramienta útil para realizar dicha crítica, ya que reclama justamente la necesidad de adoptar una distancia adecuada cuando se analiza la otredad, que en el caso que nos ocupa se materializa en encontrar una distancia idónea para analizar las modernidades alternativas desde Occidente. No caer ni en la sobreidentificación ni en la desidentificación es el reto de la crítica poscolonial asociada a la modernidad. Pero este movimiento puede interpretarse perfectamente como moderno, en tanto que (auto)crítico.

Pero la cuestión no es sólo incorporar en la modernidad artistas no occidentales, no se trata sólo de ampliar el canon con artistas africanos, latinoamericanos, asiáticos etc. Lo interesante es analizar cómo se dan en esos sitios, en donde las condiciones sociopolíticas, culturales y económicas son hartamente diferentes a las occidentales, los fenómenos modernos y modernistas. Lo interesante es dilucidar la forma en que se articulan las modernidades en esos contextos, cómo se relacionan con

⁷⁰ Por otro lado, el modelo multicultural asociado a la posmodernidad ha sido criticado en profundidad desde finales del siglo XX (Žižek, 1997).

otros campos sociales, con la tradición, la historia de esos pueblos, con la cultura popular, con el contexto internacional, etcétera. De modo que, desde el punto de vista de la sociología del arte, desde una perspectiva de cultura como campo (Bourdieu, 1995), hay un espacio fecundo de investigación en esta línea; en el intento por estudiar caso por caso cómo se articulan estas modernidades alternativas y, lo que es también muy sugestivo desde el punto de vista dialéctico, cómo estas modernidades implosionan el concepto mismo de modernidad y modernismo. Esto significa que la relación es mutua. La modernidad transforma el campo cultural y artístico de culturas no occidentales, pero igualmente, las modernidades desarrolladas en esos lugares transforman profundamente la concepción tradicional de la modernidad. Tanto es así que, como subraya Huyssen y también Bourriaud, el modelo de modernismo de principios del XX —vienés-parisino— está en gran medida agotado en un mundo globalizado como el actual. Estamos en un contexto de arte globalizado o arte planetario, lo cual no significa que en ese arte planetario las diferencias culturales y las diferencias de poder no sean efectivas. Esta nueva situación sería, precisamente, el de un campo geográfico ampliado.

Pero la expansión no se refiere únicamente a la expansión territorial-geográfica. Existe también, en el segundo modernismo una expansión de género o de disciplina artística. Es lo referido a la crítica de la gran división de Huyssen. El espacio susceptible de considerarse estéticamente relevante y artísticamente legítimo se ha ampliado desde unos géneros privilegiados (artes plásticas, literatura, música clásica...) hacia otros géneros menores asociados a la cultura de masas como la música rock, pop, los cómics, el cine y las series televisivas, etc. La expansión se da también, por tanto, en ese otro sentido. Obras que anteriormente estaban excluidas a priori de la excelencia estética debido a que se inscribían a un tipo de género artístico considerado menor, ahora pueden ser analizados como cualquier obra avanzada. Ello no significa que no puedan hacerse distinciones, sino que la gran división genérica existente hasta la mitad del siglo XX entre un arte avanzado y la cultura de masas ha perdido la fuerza que tenía. Sin embargo, esta nueva situación abre el camino también para una discriminación estética dentro de la cultura de masas; no todo film es estéticamente equivalente ni todo cómic tiene el mismo valor artístico.

El reto es, por tanto, encontrar modelos discursivos o narrativas que den cuenta de los fenómenos artísticos y estéticos contemporáneos, incluyendo aquellos contextos que han sido ninguneados pero que se inscriben dentro de la tradición del arte resistente o crítico. Ese trabajo está aún por articularse de forma consistente; las ideas de Huyssen, Bourriaud y Foster no son sino esbozos que apuntan hacia ello. El crítico francés habla de una síntesis del modernismo y la crítica poscolonial, y

probablemente va en esa dirección uno de los desarrollos de este punto fundamental del debate. Cómo realizar una crítica poscolonial sin caer en la sobreidentificación y manteniendo, por tanto, una distancia crítica justa, o a la inversa, cómo dar continuidad a la tradición crítica moderna incorporando la crítica poscolonial. Huyssen, por otro lado, habla del fin de la gran división y la entrada en el debate estético de nuevos objetos y formas artísticas. En definitiva, esta necesidad nos lleva a la tercera gran cuestión de la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética, que es aquella que tiene que ver con el tiempo: las narrativas.

3. Narrativas

La cuestión del tiempo es algo que ha aparecido desde el inicio mismo de este trabajo. La primera distinción clara que se puede establecer después del recorrido realizado es la diferencia entre el historicismo y el sentido histórico. Bien es cierto que desde los inicios de la modernidad, la historia pasa a tener una importancia fundamental no sólo en los estudios artísticos sino en las ciencias sociales y las humanidades en general. Probablemente es Hegel quien mejor ejemplifica la importancia de este aspecto. En lo que respecta al arte, más en concreto, se pasó de un paradigma clasicista estable, en donde no existía evolución artística posible en tanto en cuanto se fundamentaba en un modelo preestablecido fijo (básicamente la Antigüedad Clásica de Grecia y Roma), a un nuevo paradigma moderno en donde la historia adopta un papel esencial en el arte debido a que el nuevo arte debe romper con el status quo y con la tradición prefijada. Así se entra en un período clave en que las obras son integradas y van perdiendo su potencial estético, o como para decirlo como Adorno, las obras de arte se convierten en cultura, a saber, en patrimonio cultural. Esta nueva dinámica es fundamental para entender la modernidad estética; es decir, el sentido histórico es esencial para concebir la forma estética moderna. El problema que va asociado a él es el del historicismo, que es una de las críticas más importantes hechas desde la posmodernidad a la modernidad. El problema del historicismo se fundamenta en el hecho de que la historia, la época histórica asociada a la obra, se vuelve determinante a la hora de valorar una obra. Se trata, pues, de un reduccionismo historicista. La historia se sitúa en el centro del análisis del arte. Para decirlo de otro modo, la teoría y la crítica del arte son inundadas por la historia del arte. Este es una crítica que se ha hecho a la modernidad en general, pero la modernidad estética no está necesariamente vinculada al historicismo. Y es que si la alternativa al historicismo es la posthistoria posmoderna nos encontramos una vez más sin margen de maniobra, teniendo que elegir entre el

determinismo histórico y el fin de la historia. De modo que, otra vez, la cuestión reside en situarse en la distancia justa entre los dos polos; reivindicar la importancia del sentido histórico para la concepción moderna del arte pero sin caer en el historicismo determinista.

No en vano, no parece correcto aseverar que toda la modernidad en bloque fuese historicista. Quizá uno de los autores más claros al respecto es Benjamin y su “Tesis de la filosofía de la historia”, el cual es una certera crítica al historicismo y al mecanicismo de la ortodoxia marxista. La propia estética de Adorno está lejos de ser determinista en ese sentido; pese al evidente perfil sociológico de su teoría, su acercamiento es fundamentalmente estético. El concepto de ley formal, por ejemplo, que tan central es en su estética, está desprovisto de ese historicismo. Más importante que eso es el hecho de que la modernidad estética, como conjunto teórico, tal y como ha sido caracterizado en este estudio, no está lógicamente determinado por el historicismo. Calinescu ya diferenciaba dos modernidades: una modernidad histórica, asociada a la idea de progreso y con una concepción objetiva y mensurable del tiempo y una modernidad estética, con una concepción del tiempo como *dureé* [Bergson], una suerte de tiempo subjetivo [Calinescu, 2003, 55-60]

Si colocamos como el elemento central de esta estética la capacidad del arte por oponerse a lo dado o al mundo administrado, podemos concluir que el determinismo histórico no tiene lugar en ella. Efectivamente, el sentido histórico es necesario para entender la evolución tanto del mundo como del arte —y la interacción entre los dos—. Pero, francamente, la modernidad estética no presupone que el arte deba dar cuenta del tiempo histórico en el que ha sido concebido. Como se vio con Adorno, en ella convergen dos fuerzas contradictorias, una afirmativa y otra negativa; pese a que la primera funciona como compendio de la sociedad (con la tradicional novela realista como máximo ejemplo), ello no significa que este punto determine históricamente el hecho estético. Más bien al contrario, lo que le hace genuino al arte moderno es su negatividad, la cual no es historicista. Lo determinante, pues, no es la relación histórica del arte y la sociedad, sino la forma lógica en que la obra logra oponerse a la sociedad resistiéndose; la forma en que la obra abre un surco en la sociedad administrada. De ahí que pese a que el sentido histórico sea fundamental para concebir la modernidad, dicho sentido no tenga por qué caer necesariamente en el historicismo.

Foster habla por tanto de un sentido histórico y no tanto de una Historia con mayúsculas. Debord también observaba la necesidad de una conciencia histórica, en oposición a la pseudohistoria. Con todo, uno de los remanentes de ciertas teo-

rías modernas es, efectivamente, su tendencia a tener una concepción totalizadora de la historia, con un modelo de tiempo lineal, progresivo y cerrado. Se trata de un tiempo objetivado y racional que alude más a la racionalidad cartesiana-geométrica que a la dialéctica. Pero como apunta Calinescu, dentro de la modernidad existe otra concepción de la historia, que él llama modernista, y que rompe con esa concepción. La primera noción de tiempo fue criticada por Lyotard y su crítica de los grandes relatos, pero recordemos que, en primer lugar, la posmodernidad de Lyotard bien puede interpretarse en sentido moderno, y en segundo lugar, que dicha crítica ya puede trazarse en autores modernos previos a él. Ello significa que dentro de la multiplicidad de la modernidad también existen diversas nociones temporales.

Frente a ello Bourriaud habla de la heterocronía de la Altermodernidad, la cual se opondría a esa concepción lineal del tiempo. En todo caso, lo que parece evidente es que ninguna noción filosófica del tiempo pueda darse hoy como gran relato y, efectivamente, cualquier propuesta de modernidad en la actualidad debe estar desprovista de una concepción fuerte de la Historia y, por ende, desprovista de historicismo.

Ligado a la cuestión del tiempo está el problema de la tradición. Por mucho que algunos de los manifiestos vanguardistas e ideas preconcebidas en torno a la modernidad indican que la tradición es incompatible con ella, lo cierto es que, desde un punto de vista dialéctico, la tradición es tan importante como la idea de lo nuevo. Más que desechar la idea de tradición, la modernidad transforma radicalmente, en comparación al clasicismo, la concepción de esta noción. La tradición deja de ser, así, un modelo estable y estanco al que hay que imitar lo más exactamente posible para entrar en una dinámica móvil entre la tradición y la novedad en que el mismo concepto de tradición cambia constantemente. La tradición se transforma con la creación y viceversa, o como dijo Borges, los grandes autores crean sus propios precursores. De hecho, cuando la posthistoria posmoderna anula el concepto de tradición convirtiendo a la historia en una suerte de museo en donde cualquiera puede apropiarse de cualquier elemento combinándolo con otros de forma más o menos azarosa —pastiche—, la modernidad y su tensión entre tradición y novedad se resiente. De modo que una concepción (moderna) de la tradición es esencial para entender la modernidad estética. Al lado del problema de la tradición está también la cuestión del canon. La posmodernidad afirmativa, con su noción posthistórica, anula, junto a la tradición, la idea de canon; postula que ya no puede haber ninguna referencia artística destacada en la historia que pueda servir como anclaje de la historia del arte. Sin embargo, la modernidad, más que anular la idea de canon plantea la necesidad de una renovación continua de ella. Ador-

no decía que las obras tienen fecha de caducidad; sobre los cánones puede decirse algo semejante. La modernidad va en contra del canon porque propone siempre la suya propia. La diferencia con la posmodernidad reside en que ésta rechaza cualquier tipo de canon mientras que la modernidad, o mejor, cada acción u obra moderna, rechaza los cánones preestablecidos poniendo sobre la mesa la suya propia. La diferencia está, pues, en que la posmodernidad, a diferencia de la modernidad, no cree ya en un arte contemporáneo, en sentido fuerte del término.

Todo ello nos lleva a la cuestión de las narrativas. El sentido histórico, por un lado, reclama una narrativa que pueda dar sentido y ser referente a la hora de aprehender la historia del arte en este caso. Sin embargo, esta historia no debe postularse como gran relato, es decir, como La Narrativa definitiva o la historia objetiva verdadera. Por ello, más que una narrativa determinada, la cuestión de las narrativas se formulan más en oposición a las canónicas. Las nuevas narrativas tienen como objetivo dar nuevas perspectivas de la historia, ofrecer nuevas formas de entender el arte y, consecuentemente, transformar también el arte del presente. Entendiendo esa dialéctica entre tradición y creación, la búsqueda de nuevas narrativas se vuelve fundamental en la constitución de un arte radicalmente creativo. En cierto modo, se puede decir que las grandes obras de arte también son nuevas narrativas en la medida en que se relacionan de forma insólita con la tradición. La relación entre tradición y creación se establece así también *en parallax*, cuando uno se desplaza, el otro también lo hace. Es por ello que muchos de los artistas más radicalmente creativos y contemporáneos ofrecen paralelamente una nueva perspectiva de la tradición, o adopten formas tradicionales bajo su propio lenguaje. Es el caso de la relectura de John Zorn de la música tradicional hebrea, o de la tradición vasca de artistas como Jorge Oteiza o Ibon Aranberri, o el influjo de la tradición popular en la poesía de Federico García Lorca. Por ello, la modernidad aparece a menudo como contracanon, en la medida en que se ofrece como nueva visión de la historia que va en contra del canon establecido. El cinismo posmoderno no cree ya en la posibilidad de un arte en sentido propio por lo que renuncia a proponer narrativa alguna porque considera que cualquier narrativa es tan legítima como otra. Es por ello que la empresa moderna es también un gesto político; realiza distinciones entre una narrativa y otra, marca un camino en detrimento a otros, discrimina, critica. La búsqueda de nuevas narrativas, las propuestas de nuevas interpretaciones, es algo que aparece en prácticamente todos los autores modernos, o todos los teóricos que abogan por un arte resistente. Adorno hace lo propio con su lectura alternativa de Eichendorff por ejemplo, al igual que con su lectura de Kafka o Beckett; Lukács también ofrece su narrativa condenando desde el naturalismo hasta el surrealismo y valorizando, especialmente, a Thomas Mann; también está Foster y

su reivindicación del minimalismo y el arte conceptual, así como Huyssen y autores que trabajan con la memoria (Sebald) y artistas periféricos (Guillermo Kuitca, Doris Salcedo).

Una de las contradicciones importantes de la teorías posmodernas más radicales y afirmativas es que las críticas que vierten sobre la modernidad (espacio, tiempo, sujeto etc.) son difícilmente articulables renunciando al concepto de crítica. La crítica del tiempo puede interpretarse así como un caso particular de la crítica de la metafísica en general. La crítica de la metafísica, que es central —para Jameson—, a través del postestructuralismo, en la posmodernidad, no es fácil de concebir al margen del concepto de crítica. Ciertamente, el postestructuralismo prefiere hablar de deconstrucción en lugar de crítica, pero cabe preguntarse hasta qué punto no es compatible la deconstrucción con la tradición crítica en el sentido amplio trazado en este trabajo. Y es que, efectivamente, otra manifestación del debate de la dialéctica entre la modernidad y la posmodernidad es la dialéctica entre la crítica y la deconstrucción.

4. Resistencia

La resistencia del arte, de alguna forma, es el compendio de todos estos puntos. Indudablemente, está especialmente ligada a la crítica. Gracias a la distancia que aporta ella, el arte puede separarse del mundo administrado y resistirse a su fuerza de cooptación. Adorno indica que el arte debe tener ese impulso resistente para que se mantenga vivo. Cuando es integrado, cuando es convertido en patrimonio cultural, deja de ser resistente y deja de estar vivo.

Desde el punto de vista del espacio, la crítica del colonialismo puede adoptarse como arte resistente. Es la vía que profundiza más Huyssen y abre la posibilidad de desarrollos artísticos modernos nuevos en los lugares periféricos. Desde el punto de vista del tiempo, la lucha por un arte resistente se materializa de diversas formas. Por un lado, a través del concepto de novedad, que tan fundamental es en la modernidad estética. Evidentemente, la novedad necesita del sentido histórico o la conciencia histórica, sin ella, sería imposible oponerse a la tradición, que no es sino la forma temporal que adopta el *status quo*, el mundo administrado. La diferencia entre la novedad y la pseudonovedad es esencial en Adorno y Debord, lo mismo que la diferencia entre la conciencia histórica y el fin de la historia. La novedad, por tanto, en sentido fuerte, se distancia de la moda porque es un mecanismo central en la modernidad estética para luchar contra lo dado y romper con la coop-

tación. La novedad puede entenderse en sentido fuerte, como subversión, como lo entendía la vanguardia hasta los situacionistas, o en un sentido más limitado, como lo hacía en parte el modernismo. Es la diferencia que establecía Foster entre el arte subversivo y el arte resistente. Actualmente, probablemente estemos en un paradigma de resistencia más que en el de la subversión. Foster retorna al año 1912 para recuperar el concepto de “margen de maniobra” de Kraus; es decir, retorna a un periodo todavía modernista más que vanguardista. Y es que el dadaísmo, el movimiento que inaugura la vanguardia en el sentido fuerte —a lo Bürger— surgió cuatro años más tarde a esa fecha, en Zurich. No en vano, Kraus escribe en un contexto modernista por excelencia, a saber, en la Viena de principios de siglo. Aquella era la Viena de Schnitzler, Wittgenstein, Schönberg, Freud y otros autores plenamente modernistas. Por ello, si el arte resistente tiene que ver más con el modernismo que con la vanguardia y, siguiendo a Foster, estaríamos en una situación similar, desde el punto de vista estético, al modernismo de principios del siglo XX, se podría hablar de que la época estética actual sería la de una suerte de segundo modernismo. Efectivamente, como subraya a menudo la posmodernidad, las ilusiones vanguardistas de transformar el arte en vida, de un arte transgresor que llevaría a una situación revolucionaria, están en gran medida aparcadas, sí al menos entendiendo la transgresión en sentido fuerte, es decir, como una forma artística que pondría en jaque al sistema artístico y al mundo administrado en general. Sin embargo, ello no significa que la modernidad estética como tal haya pasado a la historia. De hecho, con el advenimiento del siglo XXI y pasada la resaca posmoderna, han proliferado los estudios que hablan de una vuelta a la modernidad, o más exactamente al modernismo (Huyssen), además de otras denominaciones paralelas que apuntan en una dirección semejante (Post-posmodernismo, metamodernismo...). Además, habría que subrayar, que el modelo estético de la escuela de Frankfurt, más que vanguardista es modernista, con la excepción en algunos aspectos de Benjamin, y que, la *TE* de Adorno, es, ante todo, una defensa del modernismo tardío. Especialmente el Adorno posterior a la Segunda Guerra Mundial, con el desarrollo del capitalismo tardío, la cultura de masas y su cooptación, ve prácticamente imposible realizar los ideales utópicos de la vanguardia. Ello no es óbice para proponer justamente un arte crítico, resistente. No en vano, el arte es casi el último espacio, según él, en donde es posible abrir alguna fisura en el mundo administrado. Estas fisuras no se dan en tanto que obras de arte, sino, desde un punto de vista hermenéutico, a través de la recepción. Marcuse señala que el arte debe tener como objetivo subvertir las conciencias. El arte resistente debe cuestionar, así, el status quo. No significa eso que este cuestionamiento sea eterno, ya que, es inherente al sistema artístico (moderno) su capacidad para asimilar la fuerza opositora del arte para convertirlo en cultura —para decirlo adornianamen-

te—. Pero dentro de un modelo siempre cambiante e incesante, la posibilidad crítica y resistente es posible; por muy efímera que sea, el arte (moderno) debe adoptar esa fuerza para tratar de socavar los férreos muros de la sociedad capitalista avanzada, del mundo administrado.

La conclusión principal de este trabajo es, por tanto, que el modelo posmoderno afirmativo no es esencialmente adecuado para explicar el arte contemporáneo. Según lo caracterizado a lo largo del trabajo, el punto central de la posmodernidad es su capacidad de cooptación. Pese a ser espectacular —nunca mejor dicho— con sus alegatos del fin, la posmodernidad es ciega a los fenómenos artísticos más importantes e interpreta todas las formas artísticas de forma abstracta y reduccionista. En el contexto artístico actual, sería más útil y pertinente desde el punto de vista explicativo hablar de un segundo modernismo. El arte en sentido radical sigue siendo resistente y crítico. Hoy sigue siendo posible establecer diferencias, en especial, las diferencias de valor estético. No obstante, es cierto que el contexto actual vuelve obsoletos muchos de los mecanismos y las formas que el arte ensayó a lo largo del siglo XX. No parece que el modernismo occidental de principios del siglo XX ni la vanguardia de un poco después puedan ser repetidas satisfactoriamente como tales. Ni siquiera la neovanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial puede ser mimetizada con éxito. Por un lado, el contexto artístico actual parece tener que renunciar a la transgresión en su forma más radical. El historicismo también es poco pertinente porque se base en una concepción de la historia poco afortunada que ya fue criticada, por cierto, por algunos pensadores modernistas. Además, el contexto globalizado actual abre nuevos caminos estéticos y artísticos, nuevos retos, que provocan que los modelos antiguos no sean ya útiles. En realidad, éste no es sino el mejor síntoma de que permanecemos en un paradigma moderno.

Es en ese contexto donde la posibilidad de nuevas narrativas se abre paso no sólo como opción estética sino también como opción política. La presente tesis doctoral, en el fondo, no es sino una narrativa, en su sentido teórico y político de la dialéctica entre la modernidad y la posmodernidad estética. Hay muchas formas de explicar esta relación, pero la narrativa defendida y desarrollada aquí se constituye entre la dialéctica básica del arte opositor, crítico o resistente y la cooptación. Es decir, la modernidad estética que se fundamenta en el arte opositor, en la capacidad del arte para separarse (autonomía) del mundo administrado y criticarlo. La estética posmoderna, por su parte, tiene el centro en la teoría de la cooptación. En la posmodernidad se da así una neutralización o asimilación del potencial crítico-resistente del arte. Este camino, esta narrativa es la que nos muestra mejor tanto la problemática general como sus ramificaciones en la actualidad.

Al margen de las disquisiciones teóricas, el segundo modernismo requiere de nuevas narrativas que den cuenta del arte contemporáneo en un sentido crítico. Narrativas que expliquen los fenómenos artísticos contemporáneos no como una suerte de caos pluralista y ecléctico, sino estableciendo diferencias, marcando líneas de continuidad y ruptura, relaciones interdisciplinarias etc. En definitiva, este nuevo contexto es un entorno privilegiado para los historiadores del arte y la literatura así como para los comparatistas. Está en sus manos en gran medida confirmar que seguimos inmersos en un paradigma de arte crítico y resistente. Ellos podrán enseñar el camino sombrío del arte crítico posterior a la Segunda Guerra Mundial y, en especial, de después de la caída del Muro de Berlín.

Bibliografía

- ADORNO, Th.W. *Escritos Musicales V, Obra completa 18*, Madrid, Akal, 2001.
- _____. *Notas sobre literatura, Obra completa 11*, Madrid, Akal, 2003.
- _____. *Teoría estética, Obra completa 7*, Madrid, Akal, 2004.
- _____. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London, 2001.
- ADORNO, Th.W.; HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2006.
- AZÚA, Félix. *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995.
- AZURMENDI, Joxe. *Volkgeist-Herri gogoa, Ilustraziotik nazismora*, Donostia, Elkar, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BECKETT, Samuel, *Worstward Ho*. http://www.samuel-beckett.net/w_ho.htm (20 de julio de 2013)
- BENJAMIN, Walter. en id.*, *Obras, libro I/vol.2*, Madrid, Abada, 2008.
- _____. “Tesis de la filosofía de la historia”, 1974, http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_historia.htm (25 de julio de 2013)
- BLOCH, Erns. *Discussing Expresionism*. En ADORNO et alii, *Aesthetics and Politics*, London, Verso, 2007.
- BORDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*, Destino, Barcelona, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*, London, Tate Publishong, 2009.
- _____. *Relational Aesthetics*, París, Les Presse Du Reel, 1998.
- BROCH, Hermann. *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- BROOKER, Peter (ed.). *Modernism/Posmodernism*, New York, Longman, 1992.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- CANER, Robert. “Interior sense mobles. A l'entorn d'una possible hermenèutica en Adorno”, *Enrahonar*, 28, 13-21, 1997.

- CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.
- CHILLÓN, Albert; DUCH, Lluís. “La agonía de la posmodernidad”. En: *El País*, (25 de febrero de 2012)
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- _____. “The Artworld”, En: *The Journal of Philosophy*, volumen 61, Octubre de 1964, 571-584.
- DEBORD, Guy. (1957), “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale”, http://www.rocbo.net/poleis/is/rap_construc/index.html [Fecha de consulta: 2013/05/15]
- _____. *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Akal, 2007.
- _____. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Madrid, Anagrama, 1999.
- DEBORD, Guy, et all. (1956), “Mode d'emploi du détournement” http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html [Fecha de consulta: 2013/05/15]
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 2003.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1995.
- _____. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.
- ENGELS, Friedrich. “Engels to Margaret Harknes In London”, *Marx-Engels Correspondence* 1888. 2000. http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm (17 de julio de 2013)
- ELSTER, Jon. *Making Sense of Marx*, New York, Cambridge University Press, 1991.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard y Pécuchet*, Barcelona, Mondadori, 2009.
- FOSTER, Hal. *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.
- _____. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- _____. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.
- _____. *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.
- FOUCAULT, Michel. Qué es la Ilustración? En: Actual. 1994, nº 28, 1-18. Disponible en Internet: www.ram-wan.net/restrepo/modernidad/que-es-la-ilustracion.pdf
- _____. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1992.
- FUKUYAMA, Francis. *El Fin de la historia y el último hombre*, Madrid, Planeta, 1992.

- GABILONDO, Joseba. *New York — Martutene — Euskal Postnazionalismoaren Utopiaz Eta Globalizazio Neoliberalaren Krisiaz*, Bilbao, EHU, 2013.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2010.
- GASCHÉ, Rodolphe. "La fuerza de no tener nada que mostrar. Mis encuentros con Guy Debord" En: *Pensar & Poetizar*, n°10, pp. 19-22, 2012.
- GEULEN, Eva. *The End of Arte. Readings in a Rumor After Hegel*, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- GOLFMANN, Lucien. *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara, 1980.
- GREENBERG, Clement. The Avant-garde and Kitsch, En Dorfles, *Kitsch. The World of Bad Taste*, New York, Universe Books, 1969.
- GUASCH, Anna-Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Tirant lo Blanch, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____ "La modernidad, un proyecto incompleto", En Foster, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.
- _____ *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987.
- HARD, Michael, NEGRI. Antonio, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2005.
- _____ *Multitud*, Barcelona, Debate, 2004.
- HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o estética*, Madrid, Abada/UAM, 2006.
- HUBER, Werner. "Godot, Gorba, and Glasnost: Beckett in East Germany" En: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol. 2, Beckett in the 1990s, pág. 49-58, 1993.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- _____ *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2011.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- _____ *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012.
- _____ *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, New York, Verso, 2009.
- JARQUE, Vicente. "Danto, Adorno, Hegel. El arte como cosa del presente" En DANTO et al. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2005.

- JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.
- _____. *Pequeña apología de la experiencia estética*, Madrid, Paidós, 2002.
- JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzolo, 1991.
- JORN, Asger. “Notas sobre la formación de la Bauhaus imaginista”, <http://jorn-jornjorn.blogspot.com.es/2010/03/asger-jorn-mibi-1957-notas-sobre-la.html> (1 de agosto de 2013)
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*, Biblioteca grandes pensadores Kant II, Madrid, Gredos, 2010.
- KLEMPERER, Victor. *LTI : la Lengua del Tercer Reich : apuntes de un filólogo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
- KNABB, Ken (ed.). *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006.
- KUSPIT, Donald. *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.
- LLOVET, Jordi et all. *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *Materiales sobre realismo*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- MACDONALD, Dwight. *Masscult and Midcult*, New York Review of Books, New York, 2011.
- MARCUSE, Herbert. *El Hombre unidimensional : ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel, 1987.
- _____. *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.
- MURPHY, Richard. *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- NOVALIS. *Fragments*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- OTEIZA, J. *Quousque Tandem...!*, Pamplona, Pamiela, 1994.
- PAVEL, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.
- SARASOLA, Beñat. “Una aproximación al problema del fin del arte desde la obra de Samuel Beckett”. Lugar: Universitat de Barcelona. Departamento de Románicas. 2011. Trabajo de investigación.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica I*, Madrid, Taurus, 1989.
- TODOROV, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- TROTSKI, Leon. *Literatura y revolución*, Fontamara, Barcelona, 1978.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.

- VILAR, Gerard. *Desartización: paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- VIÑAS, Angel (ed.). *En el combate por la historia*, Pasado y Presente, Madrid, 2012.
- WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, 2001.
- WELLEK, René. *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983.
- ZAMORA, José A. “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz”. En: *Isegoría*. 2000, nº 23, 183-196.
- ZIZEK, Slavoj. “Multiculturalism, or de Cultural Logic of Multinational Capitalism” En: *New Left Review*, Vol. 1, Nº 225, pág. 28-51.

